



D 1330/1

Margarida dos Anjos Lebreiro Amaro

A ESCRITA DO OLHAR COM SAIS DE PRATA
OS CAMINHOS DA IMAGEM NA OBRA DE
JEAN-PIERRE BONFORT

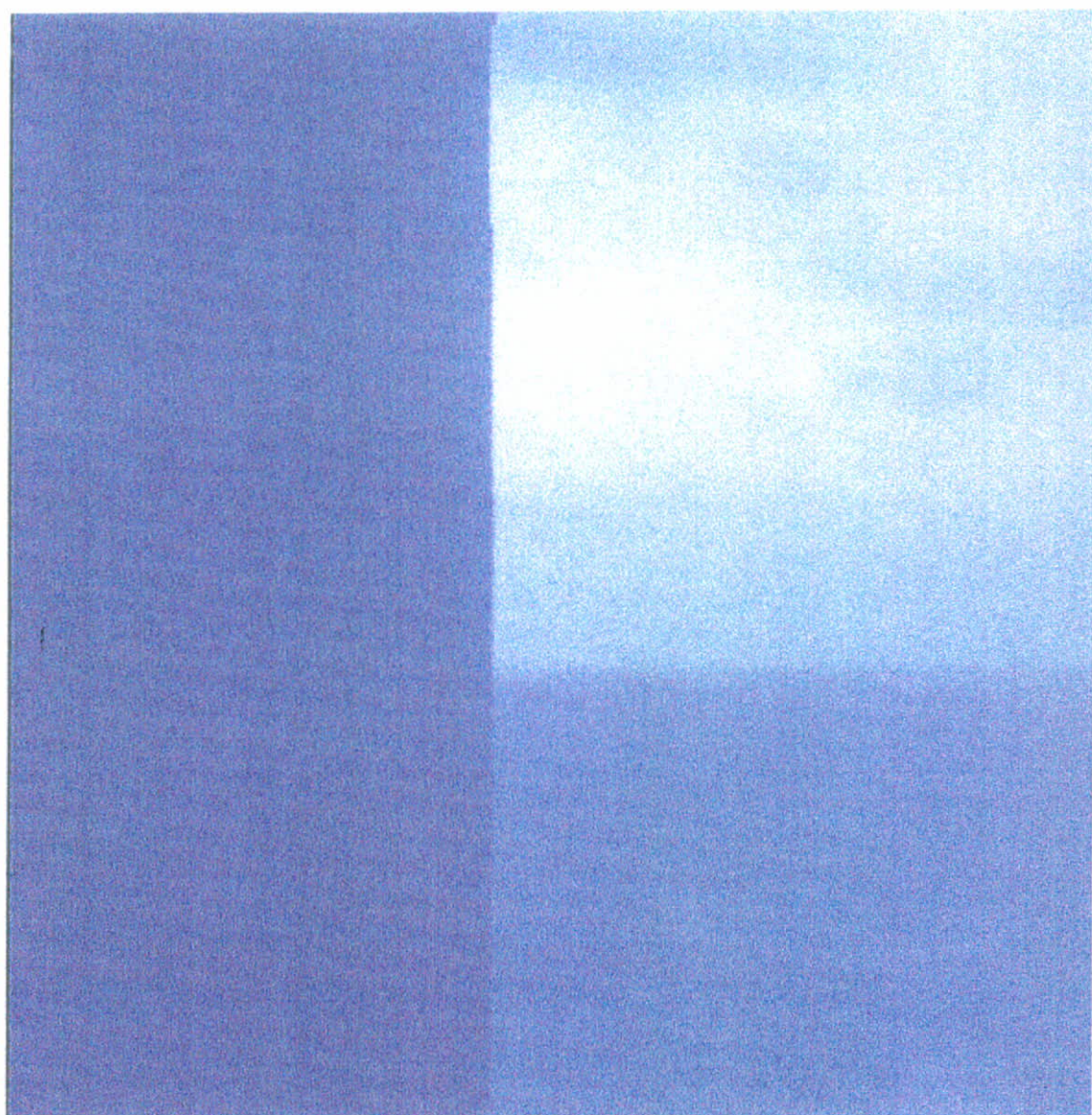
Dissertação para a obtenção do grau de Mestre em
Ciências da Comunicação sob a orientação do
Professor Doutor José Bragança de Miranda

51293



UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO

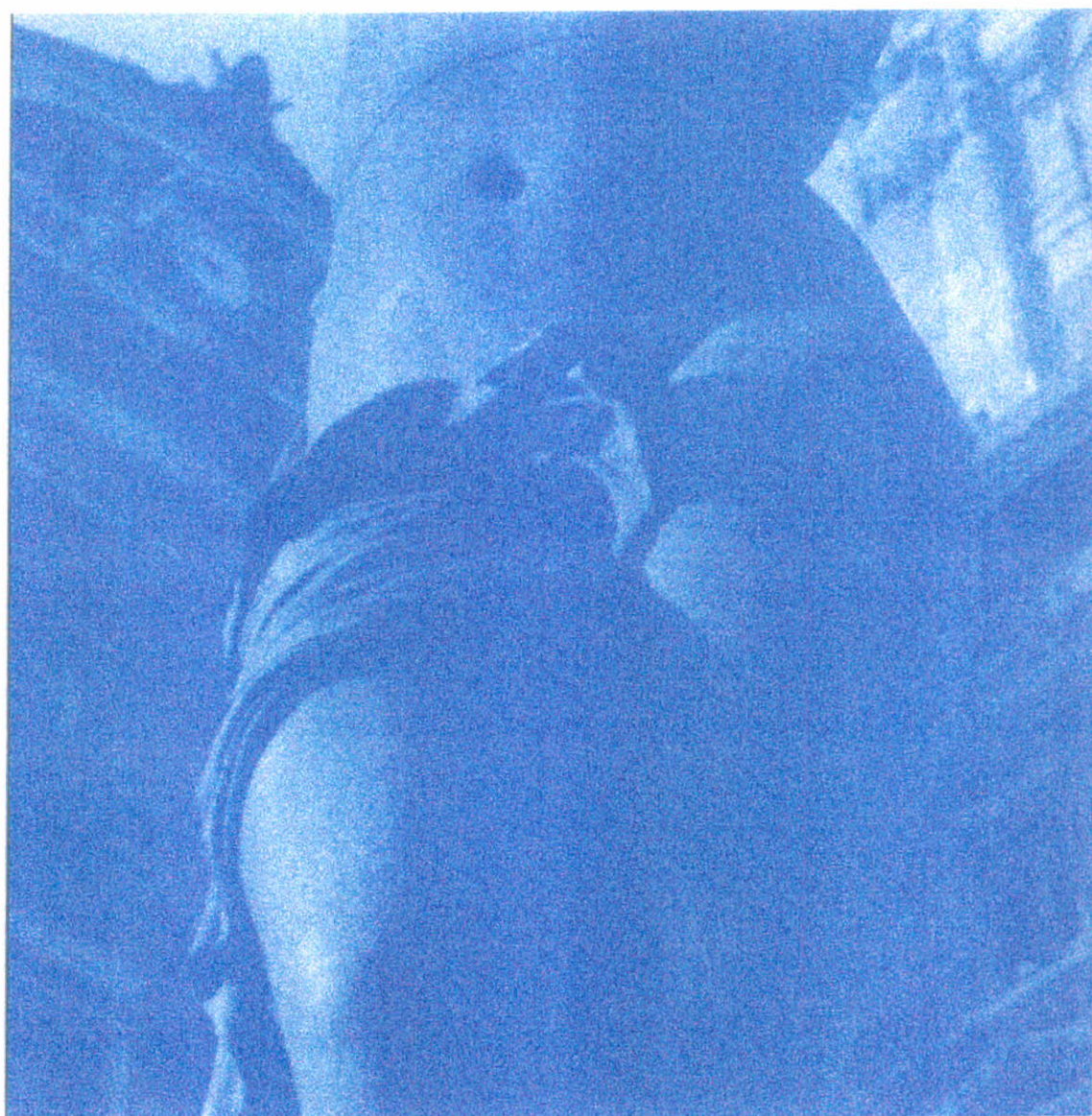
Lisboa
1998



Jean-Pierre Bonfort (1947)
C'est pas pour dire
1998

à minha irmã

à nos amours



Jean-Pierre Bonfort (1947)
C'est pas pour dire
1998

INDICE

- Agradecimientos
1

- *La prise de vue*
4

- *Blow-up*
25

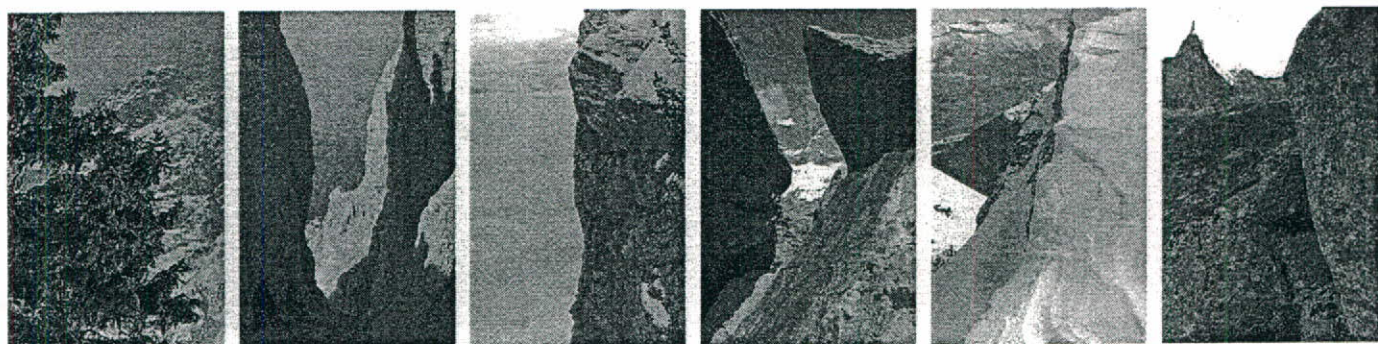
- *Le choix*
54

Nota Bio-bibliográfica de Jean-Pierre Bonfort
83

- *Le Tirage*
86

- *Notas*
96

- *Bibliografia*
106



Jean-Pierre Bonfort (1947)
Les voix du jour
1993

AGRADECIMENTOS

- Ao Professor Doutor José Bragança de Miranda, muito mais do que meu orientador nesta dissertação, foi a voz amiga e reconfortante em momentos difíceis de dúvida e hesitação, e o incentivo decisivo na concretização de projectos sonhados. A sua aposta e confiança são indizíveis. Sem palavras, o reconhecimento. Para além do Professor, é o conselheiro e o amigo.
- Aos Professores Doutores António Marques, José Augusto Mourão, Tito Cardoso e Cunha, Maria Augusta Babo, pelo apoio e confiança que depositaram na minha pessoa, em outros desafios.
- A M. Jean-Claude Lemagny, que me acolheu e abraçou no seu já célebre *Cabinet des Estampes et de la Photographie de la Bibliothèque Nationale de France*, que me revelou verdadeiramente a fotografia e tudo o que aprendi a seu respeito. «*Appelle-moi Jean-Claude, c'est facile*», ou a modéstia dos grandes espíritos, em amizade e cumplicidades de momentos vividos, percorrendo Portugal ou as ruas de Paris, na companhia de Anne.
- A Philippe Arbaizar, que me recebeu nesse mesmo lugar e me indicou o caminho de *Les Nouveaux Promeneurs Solitaires*.
- A Jorge Molder, o maior fotógrafo latino da actualidade - escutei-o uma noite em Paris, em voz por demais autorizada -, pela atenção e companheirismo em momentos decisivos, num visível apagamento, apanágio de quem tão bem se situa atrás e à frente de uma objectiva.
- A Mme. Marie-Hélène Mitjavile, pela sua cultura e diplomacia.

- Ao Professor Doutor Abílio Hernandez Cardoso, que com um espírito generoso me reabriu a Porta da Reitoria da Universidade de Coimbra.
- Ao Fernando Cascais, em amizade que já vem de outros tempos. Algures em Coimbra.
- Aos meus colegas, que comigo conviveram nesta Universidade, na amizade, no companheirismo e na identidade de objectivos, o Paulo Viveiros, o Carlos Augusto Ribeiro, o Fernando Poeiras, e os outros.
- A Claude e a Remi, que me acolheram em sua casa e me proporcionaram a sua amizade.
- Aos meus amigos de *longo curso*, o Pedro Morais Fonseca no companheirismo e o António Veiga na cumplicidade.
- Aos meus pais, retaguarda sólida e firme.
- A Jean-Pierre Bonfort que me abriu as portas do seu *atelier* e de sua casa, e que me orientou pelos corredores da B.N.F., conducentes a Jean-Claude Lemagny. Ensinou-me a *olhar* para o mundo e para a fotografia, de *olhos abertos*. Sem ele este trabalho não teria sido possível: *À toi que j'ai rencontrée par hasard, ici ailleurs ou autre part, il se peut que tu t'en souviennes...*



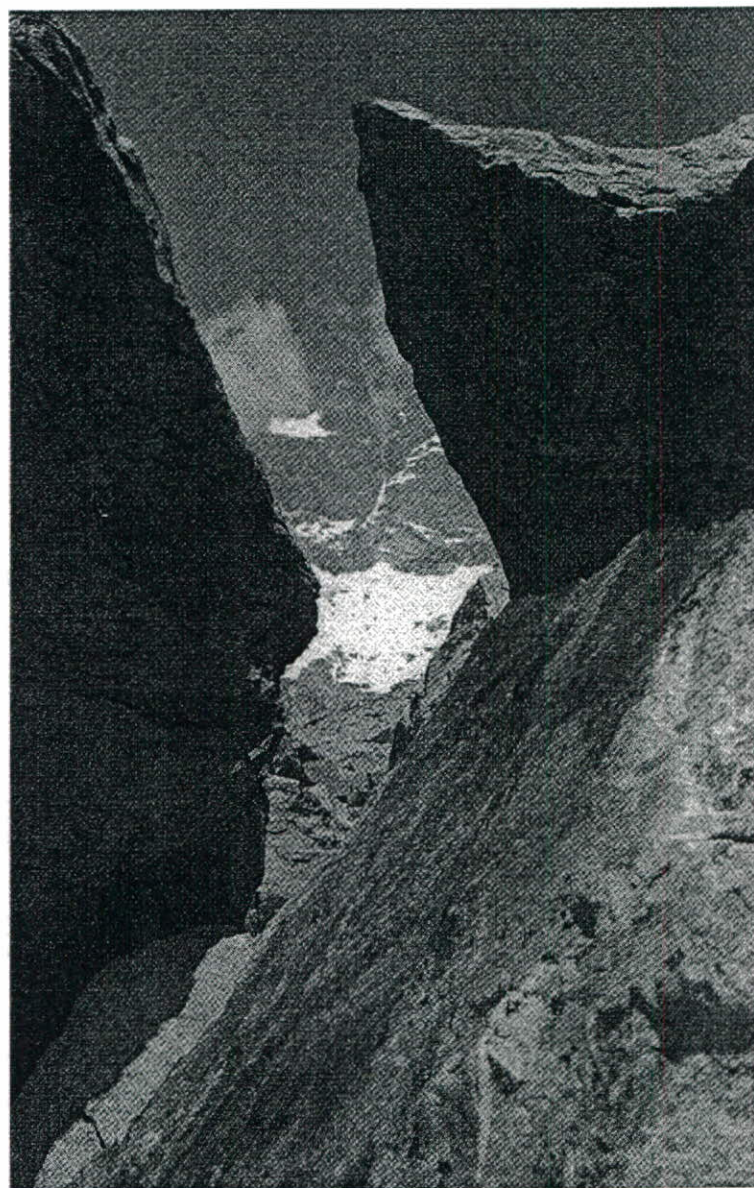
Jean-Pierre Bonfort (1947)
20 juillet 1985

“Photographie est un mot ambigu. La graphie, écriture et dessin, est l’acte humain par excellence; et la lumière, agent physique, ne saurait ni dessiner ni écrire. Une photo est exactement un effet. *Photo-effet. Effet-photo*. Dans le sens classique où l’effet signale sa cause, mais aussi se suffit. Nouvel être, être sui generis. Aussi efficace qu’indicatif.”

Henri Van Lier

“Plus encore que pour un autre art le bavardage est mortel pour la photographie.”

Jean-Claude Lemagny



Jean-Pierre Bonfort (1947)

Jardin d'altitude, 1994

*Les rochers sous le Chatelleret et la face Sud de la Meije, Oisans, France, juillet
1990*

LA PRISE DE VUE

“Née d’une conception essentiellement pratique, comode, économique (en tous les sens du terme) du réel qui nous entoure, l’espace photographique avait comme avantage celui de court-circuiter le dessin par la main. Tout s’imprime d’un coup par le seul effet de la lumière et tout obéit strictement aux lois de l’optique à l’intérieur des conditions extraordinairement étroites et limitées qu’on leur a ménagées à l’avance pour se manifester. Avec ce qu’elle suppose de construction délibérée et de limites artificielles pour se séparer du flux surabondant et confus du réel, la prise de vue photographique aboutit à une image forte, folle et fascinante, comme un alcool enivrant qui, passé par tous les tortillements des alambics, exalte et trahit à la fois le goût du fruit originel.

... les photographes d’aujourd’hui savent que, pour eux aussi, l’espace ne peut être que l’objet d’une difficile reconquête. Le monde des possibilités optiques a aussi ses infinies richesses. L’accepter, l’explorer, inlassablement le manipuler est aussi un espace de liberté intérieure qui peut déboucher sur des espaces réels librement inventés.” (1)

Jean-Claude Lemagny



Ugo Mulas
Série de Verifiche
Auto-retrato, 1970

“A bruma que paira sobre os primórdios da fotografia.... fixar imagens na câmara escura que era conhecida, pelo menos desde Leonardo ... isso foi conseguido em simultâneo por Niépce e Daguerre.” (2)

Walter Benjamin

Poder confrontar o objecto com um espelho que o reflectiu, condensado no instante, “*un miroir qui se souvient*” (3), é a espantosa possibilidade proporcionada pela fotografia e o princípio enigmático do seu mecanismo de fascínio.

Pela fotografia concretiza-se uma ambição já antiga, mas nunca satisfeita - ver por procuração, diferir, prolongar e conservar o instante do olhar, imbuir de uma marca pessoal aquilo que nos é comum: uma imagem. Estes são os desígnios e as ambições da fotografia desde os seus primórdios, e o excepcional sucesso que auferiu no século XIX reside na sua novidade absoluta, no ultrapassar os sonhos dos inventores pela transgressão dos cânones seculares das imagens.

Contrariamente a outras invenções da época do progresso mecânico e industrial a fotografia tem um alcance e uma projecção imprevisíveis. O que rapidamente caracteriza a fotografia é um forte impacto mental, em paralelo com uma mutação radical de certos modos de pensamento, pela mediatização da imagem: “...ce fut une universelle stupéfaction dont nous ne saurions faire aujourd’hui l’idée, accoutumés que nous sommes depuis nombre d’années à la photographie et blasés par sa vulgarisation.” (4), lembra Nadar, que prossegue: “L’inconnu nous frappe de vertige et nous choquerait comme une insolence, ainsi que le «sublime nous fait toujours l’effet d’une émeute»” (5) (6).

É, exactamente, pelo testemunho de Nadar expresso no livro de memórias intitulado *Quand J'Étais Photographe* que melhor podemos averiguar dessa atitude de assombro e estranheza, que o surgimento da fotografia desencadeia junto dos seus contemporâneos. Aí, perscruta-se a plena e nítida consciência manifesta pelo autor/fotógrafo de ter vivido um acontecimento efectivamente extraordinário, sentindo-se na obrigação de deixar um testemunho ocular para a posteridade - que se procura de cariz histórico e, em simultâneo, assumidamente intenso e emocional na sua subjectividade - desta aventura, que se impõe às mentalidades da época com a envergadura e as consequências de um cataclismo natural. É, então, a formidável importância da descoberta que Nadar deseja comunicar e não tanto *o quem, o quê e o quando*.

Assim, após uma pequena inventariação das descobertas do século XIX, Nadar centra-se, diligentemente, na sensação de estranho deslumbre que a fotografia tem a faculdade de deslutar: "Mais tant de prodiges nouveaux n'ont ils pas à s'effacer devant le surprenant, le plus troublant de tous: celui qui semble donner enfin à l'homme le pouvoir de créer, lui aussi, à son tour, en matérialisant le spectre impalpable qui s'évanouit aussitôt aperçu sans laisser une ombre au cristal du miroir, un frisson de l'eau du bassin? L'homme ne put-il croire qu'il créait en effet lorsqu'il saisit, appréhenda, figea l'intangible, gardant la vision fugace, l'éclair, par lui gravés aujourd'hui sur l'airain le plus dur?" (7).

Nascida numa época eminentemente histórica - é o tempo de Guizot, Michelet, Quinet,... - a fotografia é revelada como um grande evento, tornando-se a invenção de Niépce e Daguerre num acontecimento oficial e público de primeira grandeza. A descoberta é, ainda, cientificamente determinável, comportando uma significação clara ao seguir o movimento geral no sentido do progresso humano. Trata-se, pois, de um acontecimento positivista por excelência, e como tal compreendido pela História até meados do século XX.

Niépce, um notável provinciano, vive, ainda, o espírito das sociedades sábias do século XVIII e sonha com a glória.

Daguerre, artista e homem de negócios, encarna um verdadeiro personagem Balzaquiano representante desta "arte industrial" e visa o sucesso; gozará, também, da glória, mas já acompanhada pelo pensamento dialéctico, entre Hegel e Marx, e confundindo-se com o advento da Razão sobre a Realidade.

Mas, se o nascimento material da fotografia se objectiva com Niépce e Daguerre, a sua concepção espiritual remonta à Renascença, e o grande golpe de engenho consiste em representar algo que não existe. Portanto, desde o século XV que, devido ao efeito devastador provocado pela invenção da perspectiva, bem como à descoberta da pintura a óleo e dos vernizes - dotados de uma particular capacidade de expressão do real - se verifica a primeira aproximação à fotografia.

Em última análise, a fotografia tem a sua origem técnica e estética na invenção da perspectiva linear, no século XV, na medida em que, sob o ponto de vista estritamente técnico, a fotografia não é mais do que um meio de realizar automaticamente imagens com uma construção perspectiva perfeita.

Aventura, então, iniciada e que encontra hoje o caminho tumultuado de outras peripécias e ousadias, em procedimentos e obras indefinidamente em aberto.

Assim, pela traça da perspectiva clássica, com Brunelleschi, o espaço é concebido como uma caixa, para a qual se observa por um só olho imóvel; aí, a genialidade reside em representar não, somente, as coisas reais, mas também o espaço e o vazio - a ausência de coisas entre as coisas. Em substância, trata-se de uma técnica que, segundo regras científicas, permite fixar sobre as duas dimensões de uma superfície o aspecto da realidade tridimensional.

Em consequência e conformidade com a perspectiva da Renascença, a representação pictórica funda-se, unicamente, no sentido da vista: cada imagem em perspectiva representa o seu tema de tal modo que ele seja apreendido de um determinado ponto de vista e num momento preciso.

Desde a redacção do tratado *Della Pintura*, por Leon Battista Alberti, em 1435, que o plano do quadro se define por uma intersecção com a pirâmide visual.

“Le coup de génie des inventeurs de la perspective classique, au début de la Renaissance, fut de renoncer à vouloir exprimer tout à la fois, et Dieu même. Elle est une renonciation fondamentale à dire la vérité de notre vécu qui comprend, confondus en chaque instant, les soucis les plus terre à terre et l’angoisse des fins derniers.” (8)

Deste modo, toda a pintura em perspectiva é resultante de três decisões fundamentais, em que o artista tem de escolher em primeiro lugar a ordenação do motivo ou o momento em que vai representar um determinado tema, em segundo lugar, o ponto de vista e em terceiro, a extensão do seu campo visual, ou seja, a definição das margens da imagem.

Depois, pela invenção do desenho das sombras resolve-se o eterno problema do desenho, que é o de representar em duas dimensões a realidade a três dimensões – o volume, falta de luz, desaparece no invisível. É a representação deste invisível, ou antes, da sua pura aparência, do negro, do nada visual, um espaço negro, lá onde a realidade não diz mais o que há.

A fotografia vai, justamente, recolocar estes problemas históricos da pintura.

Assim, o aparelho fotográfico é o garante duma perspectiva perfeita, mas o fotógrafo não pode propriamente compor a sua imagem – ele pode visioná-la, captá-la, fixá-la. Consequentemente, por razões estritamente práticas, a fotografia não é compatível com a arte da composição da Renascença.

O sistema perspectivo renascentista treina e domestica a visão para a transformar no fundamento racional do quadro. Todavia, num primeiro tempo, a perspectiva é apenas um meio de reconstituir três dimensões a partir de duas. Só, posteriormente, é que esta concepção intuitiva é suplantada pelo seu contrário, ou seja, a obtenção de um quadro absolutamente plano a partir de uma realidade tridimensional dada. E a fotografia nasce desta reviravolta na estratégia pictórica. Deste modo, a invenção da fotografia deve acompanhar ou seguir um pouco a acumulação de experiências pictóricas, que marca o período crítico em que o método normativo da época de Uccello cede lugar ao de Degas – Uccello parte dos elementos para alcançar um todo: sintetiza; Degas parte da totalidade para reter um aspecto único: analisa.

É, então, o aparecimento de uma nova norma de coerência pictórica que torna possível a própria ideia de fotografia.

Paralelamente, "... com a fotografia, a mão liberta-se das mais importantes obrigações artísticas no processo de reprodução de imagens, as quais, a partir de então passam a caber unicamente ao olho que espreita por uma objectiva" (9)

Assim, o fenómeno fotográfico estabelece entre o real e a sua imagem uma relação necessária, uma impregnação, que escapa à intervenção humana.

Então, a invenção da fotografia é , antes de mais, um problema essencialmente técnico: como fixar a imagem na câmara escura.

Tecnicamente falando, os inventores não sabem precisamente o que buscam, e experimentam em duas direcções: os sais de prata e a câmara escura. A fotografia situar-se-ia na confluência de dois processos, um químico, que consiste na acção da luz sobre os sais de prata, e o outro físico, em que a imagem se forma por intermédio de um dispositivo óptico. Contudo, os seus criadores não se apercebem

do interesse imediato da descoberta e surpreendem-se com o resultado.

Mas, a fotografia não é uma descoberta, esse qualquer coisa a ser escondido dos olhos dos humanos, e que um trabalho obstinado e engenhoso traz à luz do dia. Não há determinismo para uma das maiores invenções do século. Cada um tateia e os resultados ultrapassam a cegueira. E se a ideia genérica da fotografia é uma, as concepções confrontam-se numa grande diversidade de modalidades, da aparência da imagem aos seus usos. De facto, cada um dos inventores precipita-se a exhibir o seu processo logo que este parece reunir as condições para ser largamente adoptado, mas, todos os protagonistas renunciam espontaneamente - embora provisoriamente - a captar as cores.

Enfim, a invenção da fotografia é oficialmente anunciada em 19 de Agosto de 1839 em Paris, sob a forma primitiva de Daguerreotipo.

Tudo começa com Nicéphore Niépce, que inicia as suas pesquisas em 1816 e experimenta diversos suportes como o papel, o vidro, a pedra ou o metal, revestidos de matérias fotosensíveis (em particular betume de Judeia), expostos à luz na câmara escura. Os seus resultados são manifestos, mas é, ainda, um método demasiado lento para ser realmente vantajoso. Contudo, tem um duplo mérito: obter a primeira das imagens estáveis e orientar a fotografia no sentido de processos de impressão por gravura numa placa fotográfica.

Daguerre encontra Niépce em 1827, e celebram um contrato de associação em 1829. Daguerre é um adepto da câmara escura, e a sua veleidade, no momento, é a de produzir imagens. Então, um verdadeiro trabalho de química e alguns acasos felizes permitem-lhe alcançar um método engenhoso e complexo, que explora sob o nome de daguerreotipo: imagem obtida sobre uma placa de couro prateada, o daguerreotipo deve à sua precisão e à sua irrepreensível fidelidade à natureza - inconcebível para a época - a glória demasiado rápida que o

rodeia. Invenção transitória, processo precioso mas disforme, não cessa de ser aperfeiçoado sem poder ultrapassar os obstáculos de um uso repetido: "As fotografias de Daguerre eram iodadas e as chapas de prata impressionadas na câmara escura, ... Eram únicas ... Não era raro serem guardadas em estojos como se fossem jóias." (10)

Esta celebridade desencadeia duas outras invenções concomitantes.

Em Janeiro de 1839, o inglês Fox Talbot, informado das descobertas de Daguerre, clama a anterioridade pelos ensaios que faz (e abandona) em 1834, utilizando um papel que, impregnado de sais de prata e submetido à luz, conserva a marca dos objectos colocados à sua superfície - os *Photogenic Drawings*. Talbot toma consciência da diferença do seu processo relativamente ao daguerreotipo, e trabalha durante mais de um ano sobre o suporte de papel, engendrando em 1840 o processo moderno da fotografia, num desvio para a noção de negativo e a possibilidade da multiplicação das imagens.

É, também, em Fevereiro de 1839 que Hippolyte Bayard empreende pesquisas fotográficas, provavelmente, depois de ouvir falar do método de Daguerre, concretizando um interesse mais antigo pela *camera oscura*. Bayard alcança, em alguns meses, um processo pessoal sobre papel - o positivo directo -, uma imagem sem intermediário, mas única.

Nenhum destes impulsionadores triunfa em 1839 com as suas únicas ideias pessoais. O daguerreotipo, mesmo aperfeiçoado, não pode responder a todos os desejos de maleabilidade; o processo de Talbot é ainda rudimentar, mesmo aos olhos dos seus defensores, e Bayard é abandonado à solidão por compatriotas que já tinham aplaudido demasiado Daguerre.

Contudo, a coesão de todas as pesquisas situa-se, determinadamente, no fim perseguido: "Reproduzir espontaneamente pela acção da luz, com gradações de

tonalidade do preto ao branco, as imagens recebidas na câmara escura”, conforme o afirmara Nicéphore Niépce em 1829 (11).

O material é de repente fixado - a câmara escura. O processo químico deriva de numerosas observações dispersas sobre os produtos fotosensíveis susceptíveis de conservar a impressão de uma imagem recebida na câmara.

Assim, todos os participantes nesta invenção limitam-se a aliar dois princípios já conhecidos há muito.

O primeiro, é da alçada da óptica - a luz que atravessa um pequeno orifício na parede de uma câmara escura ou *camera oscura*, projecta uma imagem sobre a parede oposta. Note-se, que a câmara escura é um dispositivo correntemente empregue pelos artistas e sábios desde o século XVI, e com uma frequência reforçada, depois do século XVIII, quando se torna portátil, permitindo projectar sobre o papel ou o vidro uma imagem que o artista pode decalcar.

O segundo, relaciona-se com a química - já em 1727 Johann Heinrich Schulze demonstra que certas substâncias, nomeadamente o halogéneo de prata, escurecem sob a acção da luz. E os inventores da fotografia utilizam compostos químicos análogos, para dar uma permanência à imagem fugitiva formada na câmara escura.

Nestes moldes, a fotografia nasce de aspirações e tradições comuns - sociais, artísticas e científicas.

“ La photographie change radicalement ... tout le dispositif des cultures traditionnelles. Et cela principalement parce que l'initiative de l'homme photographe y intervient après d'autres initiatives : celles de l'homme technicien, celles de la nature avec ses lumières, celles du spectacle avec ses structures et ses acteurs. Il faut suivre cet ordre de dépendence pour comprendre quel nouveau système de relations a été ainsi institué. L'homme imagier, de maître et de

principe premier qu'il était, devient une instance subordonnée et souvent facultative. Il est difficile, avec un appareil photographique à la main, de croire que l'homme est le microcosme, ou de s'exclamer : *Je pense donc je suis*, comme Descartes, ou *Je suis Je*, comme Fichte. Nous quittons assurément l'anthropocentrisme et l'humanisme, pour une vue plus technique, plus universelle, plus biologique, plus sémiotique et indicielle." (12)

A erupção de processos inesperados, frequentemente complexos, numa sociedade que tende progressivamente para a mediatização do saber, produz conceitos estranhos ao sistema de imagens de meados do século: a abstracção da representação monocromática associada a uma verdade formal sem defeitos, o automatismo da reprodução das formas, a rapidez da execução (em relação à representação manual) e a extrema fidelidade e estabilidade da imagem.

A novidade do uso da fotografia pode, então, resumir-se em duas frases: *ver no tempo* e *ver longe*, ou seja, preservar e difundir. A fotografia, com efeito, será o prolongamento do olhar individual sobre dois eixos: o *tempo* e a *distância*.

E o que pode passar por um *handicap* - a ausência de cor e a nitidez demasiado uniforme de todos os detalhes - torna-se na especificidade da própria fotografia. É pela irreabilidade do preto e branco, pela verdade constante da figuração que a fotografia se torna uma obra de arte. Rapidamente ela englobará os domínios relativos à pintura e também aqueles que lhe são inacessíveis: o retrato instantâneo, as figuras em movimento,....

"O brilho destas cintilações provém do facto das primeiras fotografias terem surgido, tão belas e inacessíveis, da escuridão dos dias dos nossos avós", complementa W. Benjamin (13)

As Exposições Universais de Londres de 1851 e de Paris de 1855 exibem os trunfos nascentes da fotografia, em paralelo com as novidades da indústria e do comércio internacionais dos Impérios. Em contrapartida, a imagem fotográfica vê-se eliminada do acesso aos Pavilhões de Belas-Artes, pelos opositores veementes, na expressão primordial do resgate do seu poder material e espiritual: multiplicar e mostrar. É que na fotografia coexiste um “produto industrial”, um artefacto e uma mensagem. Ernest Lacan, crítico de arte e jornalista, reconhece, assim, o mérito multiplicador da fotografia: “Em lugar duma colecção pode fazer uma publicação” (14), ou seja, a imagem e o objecto que a fotografia representa, trocam o espaço fechado do gabinete de curiosidades pelo espaço público do livro, da revista, da exposição,...

A fotografia só encontra a consagração do Salão de Belas-Artes na Exposição de 1859.

É a propósito deste último Salão que Baudelaire se exprime sobre a fotografia por uma argumentação que se torna célebre: “S’il est permis à la photographie de suppléer l’art dans quelques-unes de ses fonctions, elle l’aura bientôt supplanté ou corrompu tout à fait, grâce à l’alliance naturelle qu’elle trouvera dans la sottise de la multitude. Il faut donc qu’elle rentre dans son véritable devoir, qui est d’être la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante, comme l’imprimerie et la sténographie, qui n’ont ni crée ni supplée la littérature.” (15).

Porém, se atentarmos ao texto em que se insere esta citação, é de considerar o contexto geral da sociedade da época, pelo que Baudelaire visa afectar, fundamentalmente, a proliferação do retrato realizado, com frequência, por pintores falhados e, particularmente, a “*carte de visite photographique*” que, então, se torna moda, ainda como a tendência geral de perspectivar a fotografia enquanto meio privilegiado de cópia da realidade. Alguns aspectos positivos da fotografia são percebidos por

Baudelaire e não é por acaso que o poeta se torna amigo de Nadar.

Nadar que, aliás, dentro do mesmo espírito crítico é também autor das seguintes palavras: "La photographie est une découverte merveilleuse, une science qui occupe les intelligences les plus élevées, un art qui aiguise les esprits les plus sagaces – et dont l'application est à la portée du dernier des imbéciles" (16).

Encontramo-nos, então, nesse ponto de convergência em que a fotografia necessita de reunir os dois troços entre os quais se encontra dividida. Por um lado, a fotografia procura elevar-se até à arte atingindo o que ela tem de particular. Por outro lado, a fotografia serve a arte por uma atitude de apagamento, de recolhimento e recuo, a fim de deixar passar uma mensagem que não pode dispensá-la, mas que também não a assume. Os dois troços unem-se e fundem-se numa terceira atitude. Desde então, há artistas que partem para fazer a fotografia como arte, e já não, meramente, como um meio para servir a arte. A arte não está mais no fim dum caminho que parte da fotografia, mas está lá desde o início, na fonte, como vontade primeira, como ideia directriz, independente dos meios empregues. Na origem o artista é um artista, antes de ser um fotógrafo. Agora, a fotografia não é mais eleita pelo artista como um meio subordinado aos fins da arte, ela é em si mesma arte e não tem outra finalidade senão a sua própria. Como a pintura não é um meio para fazer arte, mas é arte para aquele que a pratica. O eixo dos trâmites criativos não se situa mais nem antes nem depois da fotografia, mas confunde-se com ela.

De acordo com a terminologia de Rosalind Krauss (17), a fotografia opera no espaço do discurso estético, organizando-se e funcionando, desde o século XIX, em torno de um espaço de exposição, seja, ele o do salão oficial, do museu ou da galeria privada – espaço constituído pela superfície contínua de uma parede, especialmente concebida para expor arte.

Mas, o espaço de exposição pode ser interpretado de uma forma mais alargada se nele se englobar, para além do espaço físico, essa outra esfera de exposição que é a do domínio da crítica, a qual se patenteia pela reacção escrita à presença das obras num determinado contexto e, ainda, pelo que esta implica de escolha - na inclusão ou exclusão -, em que tudo o que é excluído do campo de exposição é automaticamente marginalizado do plano do estatuto artístico.

Dada a sua função de suporte material da exposição, a parede da galeria torna-se no significante de inclusão, uma acentuação do que R. Krauss chama "a exposicidade", estrutura em plena evolução no campo da arte do século XIX.

Por esta via, e sobretudo no que respeita a fotografia do século XIX - relativamente à qual, ainda se colocam dúvidas no que concerne a que espaço discurso pertence - faculta-se a leitura destes objectos sabiamente isolados na parede da exposição, de acordo com uma determinada lógica, que com o intento de os "legitimar", coloca a tónica no seu carácter de representação no âmbito do espaço discursivo da arte.

Refira-se que o termo *legitimar*, bem como a questão da legitimação é lançada como palavras-chave de uma polémica desencadeada em torno da exposição intitulada *Before Photography*, que Peter Galassi comissaria em 1981 no Museum of Modern Art de New York (18).

Segundo o autor, operar a uma legitimação requer que se ultrapasse a simples exposição de pertencer aparentemente a uma mesma família, exigindo a necessidade de prova intrínseca e genética de uma tal afinidade, pelo que Gallassi se apegue às estruturas internas e formais, secundarizando os detalhes conjunturais extrínsecos. Procura, então, corroborar com o argumento de que a perspectiva tão marcante na fotografia de exteriores do século XIX, que tende a esbater-se, aplanar e fragmentar-se - que o autor classifica de "analítica" comparativamente com a



perspectiva “sintética” da Renascença - , se encontra já plenamente desenvolvida pela arte pictórica em finais do século XVIII. Com a força desta prova Gallassi visa refutar o discurso segundo o qual a fotografia se filiaria em tradições eminentemente técnicas e não tanto estéticas.

Consequentemente, e contrariando certas teses vigentes durante algum tempo poderíamos dizer, genericamente, com Peter Galassi que a fotografia não é um bastardo depositado pela ciência à porta da arte , mas uma criança legítima da tradição pictórica ocidental. (19)

Paralelamente à consciencialização do discurso estético e à assimilação plena do espaço de exposição (os Salões fotográficos dos anos de 1860), enquanto espaço discursivo da fotografia, é aconselhável, segundo R. Krauss, manter a fotografia antiga em conformidade com os contornos do seu estatuto de arquivo, requerendo, portanto, que se examine este arquivo de maneira arqueológica, de acordo com a concepção e teoria de Foucault expressa na obra “L’Archéologie du Savoir”: “Il s’agit de faire apparaître les pratiques discursives dans leur complexité et dans leur épaisseur; montrer que parler c’est faire quelque chose - autre chose qu’exprimer ce qu’on pense” (20).

Assim, a fotografia, até aqui, situada nos confins da arte, como um caso extremo, revela-se capaz de se colocar no seu limiar. Esta é a maturidade recente da fotografia.

A fotografia permite avançar tão longe quanto possível na desmaterialização da arte, sem abandonar o universo das formas - a arte ressalta da finura extrema da película sensível à luz. É necessário reconhecer que um muito pouco de matéria, retira a sua virtude artística do facto de ser ainda matéria. A arte ressalta sobre o mutismo das fotografias, e é de admitir que sob as aparências superficiais do discurso documental, as fotografias não transmitem nenhum sentido, e que a fotografia de uma árvore não nos diz nada além da própria árvore.

Consequentemente, numa reflexão sobre a especificidade da representação fotográfica, como de qualquer outro meio de expressão, deve-se começar por equacionar o relacionamento entre o referente externo e a mensagem produzida por esse *medium*. É a questão dos modos de representação do real, particularmente relevante quando se trata da fotografia, a qual é, desde a sua génese, consensualmente considerada como uma imitação perfeita da realidade, tendo-lhe, pois, sido atribuído um peso de realismo, uma credibilidade de testemunho, uma irrefutabilidade de prova, funcionando mesmo como que um atestado de fidelidade de representação da realidade. A este facto não é alheio, certamente, o processo mecânico e químico que está na base da sua feitura, e que permite o surgimento de uma imagem de maneira automática, respeitando unicamente as leis da óptica e da química, sem a intervenção directa da mão do homem, o que nos remete para uma aproximação mitológica da imagem fotográfica, “sine namu facta”, a essa outra imagem do Santo Sudário, impregnação do véu de Verónica, quiçá a primeira impressão de que temos conhecimento, registo do próprio, do “real rosto de Cristo”, prova e evidência de uma existência: “En un temps où la photographie avoue fortement sa nature d’impregnation matérielle, tout visage tend vers une Sainte Face.”, como o percepçiona Jean-Claude Lemagny (21).

Desde os primórdios da fotografia que o debate em torno do “natural”, da “realidade” e da semelhança fotográfica tem assumido diferentes facetas, dominante no século XIX, encontra alguma ressonância e um certo cruzamento com algumas teorias de meados do século XX, pelo que nos devemos situar numa visão perspectiva da questão.

Deste modo, a fotografia começa por ser entendida como uma *mimesis* perfeita do real para, posteriormente, na linha do pensamento semiótico-estruturalista da década de 60 do nosso século, se denunciar esse carácter ilusório de semelhança, pela

afirmação da fotografia como transformação do real, numa análise de desconstrução semiológica que toma a fotografia como objecto de interpretação, associando-a a um discurso cultural codificado, tal como a língua. Finalmente, numa postura mais recente, associa-se a fotografia a um vestígio do real, e a fotografia é entendida como um índice do real: é a posição pós-estruturalista, na linha de Peirce, que assenta a sua análise na noção de índice.

Face ao discurso da semelhança, dominante no século passado, é o movimento estruturalista que primeiro toma uma atitude crítica, na denúncia da fotografia entendida como espelho do real, e é neste contexto que se situam os trabalhos de Barthes, Eco, do Grupo U, ou ainda da equipe dos Cahiers du Cinéma nos anos 70, para se chegar à actual posição pós-estruturalista do que se poderia chamar uma epistemologia do índice.

Enquanto índice, a semântica da fotografia é a sua própria pragmática; a imagem fotográfica é inseparável do seu referencial e a sua realidade é a afirmação da sua existência; é o índice, mais do que a semelhança, que funda o poder da fotografia - "A fotografia é, primeiramente, índice. Somente depois pode tornar-se semelhante (ícone) e adquirir sentido (símbolo)." (22).

Nesta contextualidade, Roland Barthes começa por se referir à fotografia como algo de inclassificável cuja essência é, precisamente, fundada pelo novo que ela é, que a define, e que a constitui, ao mesmo tempo, no objecto do seu espanto. É que a fotografia possui essa singularidade de reproduzir mecanicamente o que já não se pode repetir existencialmente, em que o acontecimento é o seu próprio *corpus*, o real na sua plena expressão, pelo que a distinção entre a foto e o referente é muito difícil. É, assim, que ela é inclassificável: "Seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a sua maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que nós vemos. Em suma, o referente adere. E esta aderência faz com que exista uma grande dificuldade em fazer a abordagem da Fotografia." (23).

Ainda, segundo Barthes, “a fotografia instala, não uma consciência do estar lá da coisa (que toda a cópia poderia provocar), mas uma consciência do ter-estado-lá. Trata-se, portanto, de uma nova categoria do espaço-tempo: local imediato e temporal anterior: na fotografia produz-se uma conjunção ilógica entre o aqui e o outrora. É, pois, ao nível desta mensagem denotada ou mensagem sem código que se pode compreender plenamente a irrealidade real da fotografia; a sua irrealidade é a do aqui, a fotografia nunca é vivida como uma ilusão, ela não é de modo nenhum uma presença, e é preciso diminuir o carácter mágico da imagem fotográfica; e a sua realidade é a do ter-estado-lá, pois, há em toda a fotografia a evidência sempre assombrosa do: aquilo passou-se assim: nós possuímos então, precioso milagre, uma realidade da qual estamos ao abrigo. Esta espécie de ponderação temporal (ter-estado-lá) diminui provavelmente o poder projectivo da imagem: a *aquilo foi* rebate os argumentos do *sou eu*.” (24).

Deste modo, a fotografia apresenta-se como absolutamente inovadora e singular: “pela primeira vez na sua história, a humanidade conheceria mensagens sem código; a fotografia não seria pois o último termo (melhorado) da grande família das imagens, mas corresponderia a uma mutação capital das economias de informação.” (25).

É o “isto foi” enquanto nome do noema da fotografia, recorrendo à terminologia de Roland Barthes (26); e o “isto foi” é aquilo que se situa entre o infinito e o sujeito, aquilo que indesmentivelmente esteve lá, mas que já não está, um presente já diferenciado, na acepção do latim *interfuit*, para a qual o autor nos remete.

É, pois, nesta confusão da verdade com a realidade - o que foi mas já não é, sendo-o, no entanto, enquanto realidade inegável que temos diante de nós - que se encontra a natureza, o génio próprio da fotografia, porque nenhuma outra representação nos pode proporcionar e impor uma existência tão real do seu referente. Assim, será a pose, o instante em que o

real é imobilizado, essa paragem no tempo, presente que remete para o passado, que constitui a singularidade da fotografia e o fascínio que ela desencadeia: a fotografia é um autêntico certificado de presença, ela atesta, de modo evidente e intenso, uma existência, uma realidade. A fotografia não lembra o passado, ela restitui-o, podendo associar-se a uma espécie de ressurreição, geradora de um espanto inesgotável: a fotografia não remete para aquilo que já não é, ela é a própria certeza e a confirmação, no presente, de que aquilo foi; e o passado torna-se tão seguro quanto o presente, por uma subtilidade que é decisiva - a fotografia, enquanto imagem sem código, não é tomada por "uma «cópia» do real, mas por uma emanção do real passado: uma magia, não uma arte." (27).

Contudo, ao conceito do "*isto foi*" de Barthes, e consoante a reflexão de Jean-Claude Lemagny (28), deve imediatamente acrescentar-se "*mas não foi isto*", recorrendo ao pensamento de Martin Heidegger, segundo o qual o ser é sempre o que já é. O ser é sempre um ter sido. Ora, o tempo da fotografia é um tempo cortado, que foi condensado, mas que se nos apresenta como uma espécie de imobilidade prolongada. Cada fotografia comporta sempre o duplo aspecto de ter sido um rápido corte, a inscrição de um instante sobre a gelatina e sobre um espírito, e de incessantemente se propor a longas contemplações, a uma descrição sem fim pelo nosso espírito, tomando, desta vez, o seu tempo. A exaltação da presença do ser.

Instante de verdade visual cortado do seu contexto e do correr normal do tempo, uma fotografia oferece-se à contemplação como extraordinário objecto de sonho. Retirada do contínuo do espaço e do tempo, precisa, presente, mas todavia suspensa no vazio da ausência, ela fascina por esta relação ambígua de ser semelhante ao seu modelo e, contudo, sempre um pouco diferente. Assim, quando a fotografia compele a dizer "*isto foi, mas não foi isto*", ela ajuda a compreender e aprofundar a irredutível diferença entre o real e as ideias que dele temos e, assim,

permite uma aproximação um pouco maior desse real inacessível. Aí reside uma das suas virtudes. Ao “isto foi”, passado composto, que determina uma constatação no passado, acrescenta-se e mistura-se, imediatamente, o “mas não foi isto”, imperfeito, afirmando que no vivido da duração, as coisas são sentidas de um modo diferente. (29)

E é o fotógrafo, que escalando o tempo e o espaço, faz brilhar o fantástico, ao reconstituir essa eclosão do que sendo, não é nunca um estado mas sempre um advento - o fazedor de imagens fotográficas cria objectos estranhos e singulares. É sob este ângulo que Susan Sontag perspectiva toda a fotografia como eminentemente surrealista. Fala-se, então, do *fantástico* da fotografia. Mas, a fotografia é duplicação da realidade, paragem do correr normal do tempo para fixar uma imagem simultaneamente precisa e impossível, essencialmente fascinante. A fotografia encarrega-se de tudo o que evoca um outro mundo, separado de nós pelo tempo, pelo espaço e, também, pela fantasia; algo, frequentemente, muito próximo, mas por vezes muito diferente e longínquo do verdadeiro mundo. A fotografia conduz-nos ao real não pelo efeito da convocação, mas pelo efeito da evocação - como a poesia e tomando como herança toda a parte abandonada do sonho.

O sonho é o outro aspecto e corolário da fotografia, agora, segundo a ordem da poesia.

É a fotografia enquanto traço mudo da realidade, o impressionante mutismo das imagens fotográficas, o silêncio aliado aos detalhes estruturando formas de onde brota um pensamento sonhador - “Une photographie est un secret sur un secret. Et plus elle nous en dit et moins nous en savons” (Diane Arbus). (30).

Presença enigmática, uma fotografia pertence a um mundo de solidões, a um universo de relações entre solidões. E toda a solidão aproxima-nos de algo de essencial que, embora dissimulado, se encontra algures. Então, uma vez mais o fotógrafo, o primeiro solitário, aproxima-se do que os outros não sabem ou

não conseguem ver, transformando um objecto numa imagem e, deste modo, reforçando a sua presença. A fotografia retira, pois, o seu objecto ao espaço, mas também ao tempo: o antes e o depois são abolidos, quando o fotógrafo recortando o objecto do tempo, para dele se apossar, constata que esse objecto, enquanto presença afirmada, se situa, ainda, no tempo. Não conhece mais o seu antes nem o seu depois, mas convoca para um provir na confluência do nosso pensamento com o seu. Todavia, note-se que nada existe para além do tempo, e isso é, obviamente, válido para a fotografia. Contudo, o que cada fotografia representa, furtivamente arrancado à morte pela singular magia desta técnica, evoca, paradoxalmente, essa força primordial que une o que é e o que passa, remetendo para um forte sentimento da existência.

A fotografia congela o espaço e o tempo, faz um corte, uma paragem sobre a imagem, pontos de imobilidade absoluta. Como por um golpe de magia, a fotografia faz voltar o que já não é. Coloca-nos face ao absurdo de nos confrontarmos com fotografias de defuntos e daquela outra pessoa que nos parece ainda ouvir falar, mas que já está morta há muito. Estas aparências, arrancadas ao passado, são únicas e não voltam nunca. É aqui que Barthes, descobre um novo *punctum* para além do pormenor: é o Tempo como *punctum*. “Este novo *punctum*, que já não é forma, mas intensidade, é o Tempo, é a ênfase dolorosa do noema («isto foi»), a sua representação pura.” (31). O autor alude, então, a uma fotografia de Alexander Gardner, datada de Abril de 1865, um retrato do jovem Lewis Payne, condenado à morte e fotografado na sua cela, no momento em que aguarda o enforcamento. Confrontados com essa imagem, não conseguimos abdicar de pensar: “está morto e vai morrer”. É neste paradoxo temporal que a fotografia vive. E o *punctum*, aqui, é exactamente temporal, é o ele vai morrer: “Leio ao mesmo tempo: isto será e isto foi. Observo, horrorizado, um futuro anterior em que a morte é a aposta. Dando-me o passado absoluto da pose (aoristo), a fotografia diz-me a morte no futuro. O que me fere é a descoberta desta equivalência.” (32).

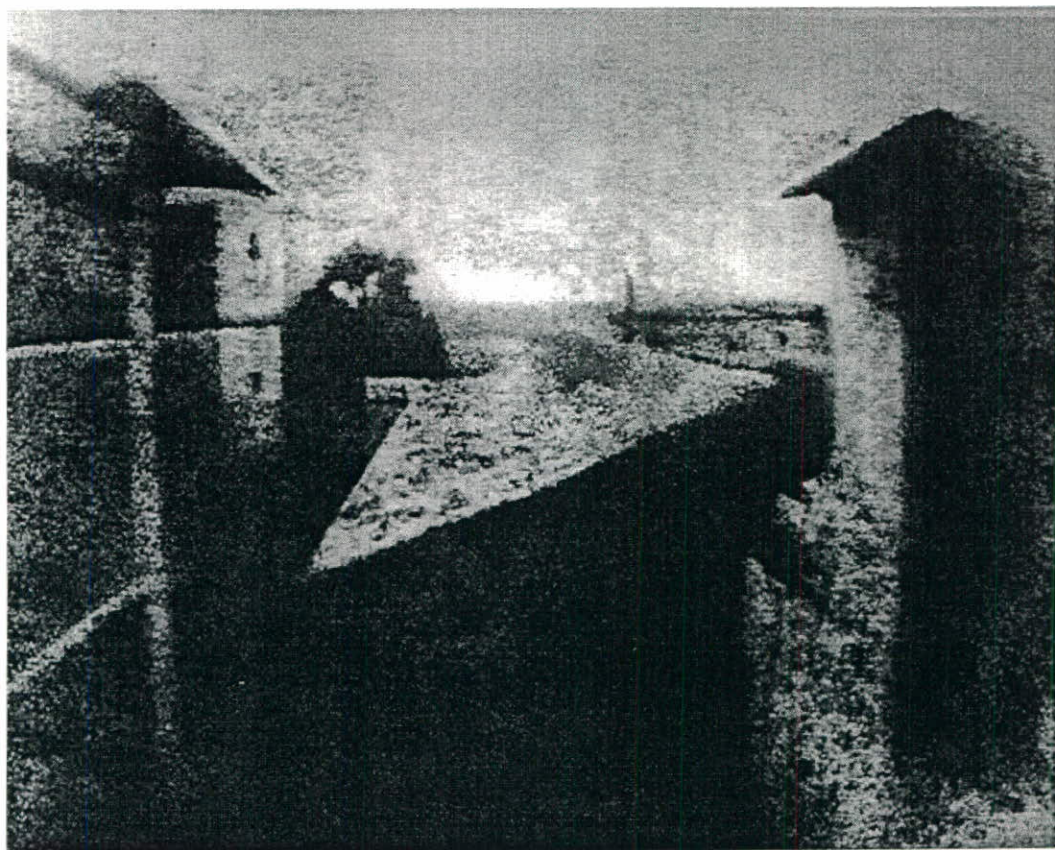
E é pelo facto da fotografia ser sempre portadora da nossa morte futura que ela nos interpela de modo quase cruel. As fotos são, então, para serem lidas a sós. Procuramos sempre saber mais sobre a coisa ou a pessoa que uma foto representa. Trata-se de reconhecer, compreender e finalmente chegar à essência de cada imagem, à sua verdade, na ilusão de alcançar o que há por trás do *isto foi* da fotografia.

Assim, embora admitindo uma certa distância no tempo – o “*isto foi*” –, Barthes nega a abstracção no espaço, pelo que a causa exterior dos índices, é suposto ser um referente, um mensageiro enviando uma mensagem, e uma mensagem sem código, uma palavra divina. Palavra que, privilegiadamente, vem dos amantes e dos amados, para o observador, que se assume como o único intérprete íntimo e confidente do segredo, no detalhe que o atinge agudamente, como um golpe, o *punctum*.

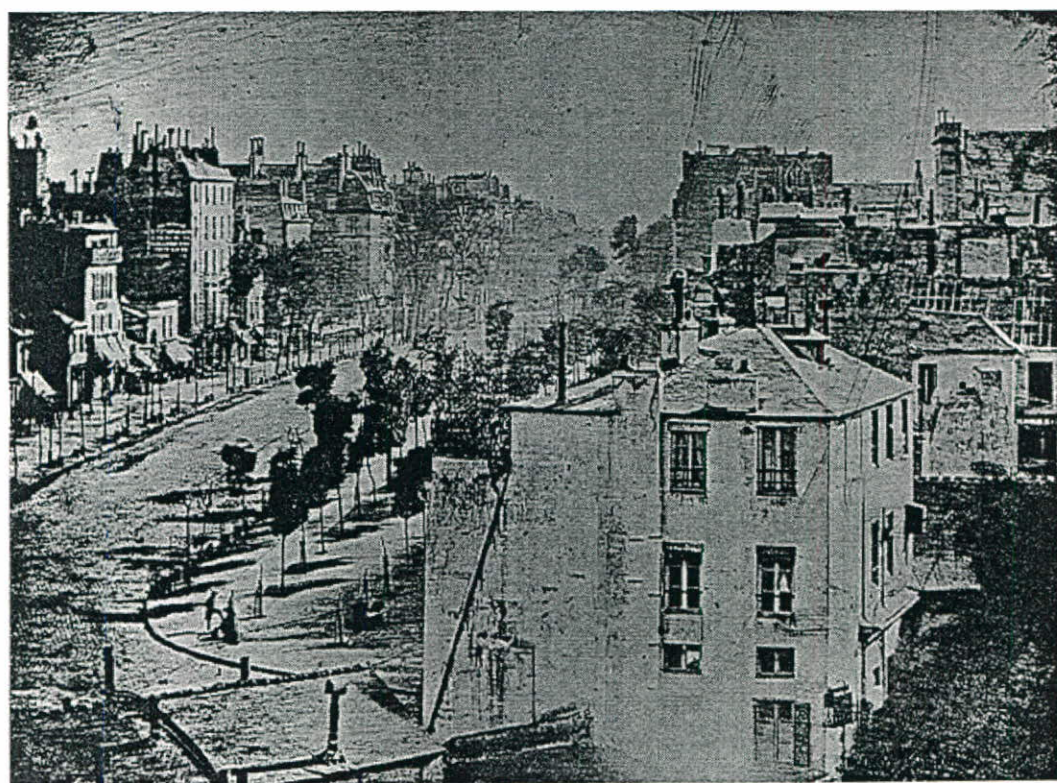
Situamo-nos, então, na câmara clara insomniaca ou sonâmbula, mas não muito longe da câmara escura e das caixas negras.

Uma fotografia é sempre “*une-fois-jamais-plus*”, recorrendo à terminologia e concepção de Henri Van Lier (33): uma fotografia por si só não se proporciona propriamente à apreensão, à percepção, nem à imaginação. Mas enquanto forte desencadeadora dos esquemas mentais, ela tem a capacidade de provocar o sonho acordado, a fantasia, sobre ela ou a partir dela. Acrescentar “*recordação de...*” a uma fotografia não é uma legenda explicativa mas antes um complemento ou uma compensação ao que ela não é, uma reminiscência. (34).

A fotografia torna-se, assim, numa invenção com um cariz macabro; sucede-se o fonógrafo e o cinematógrafo. Mas, tal como estes, também o espaço fotográfico se torna indissociável da liberdade que proporciona ao devaneio e à fantasia.



Nicéphore Niépce (1765-1833)
Point de vue pris d'une fenêtre du Gras,
Saint-Loup-de-Varennnes, 1826(?)



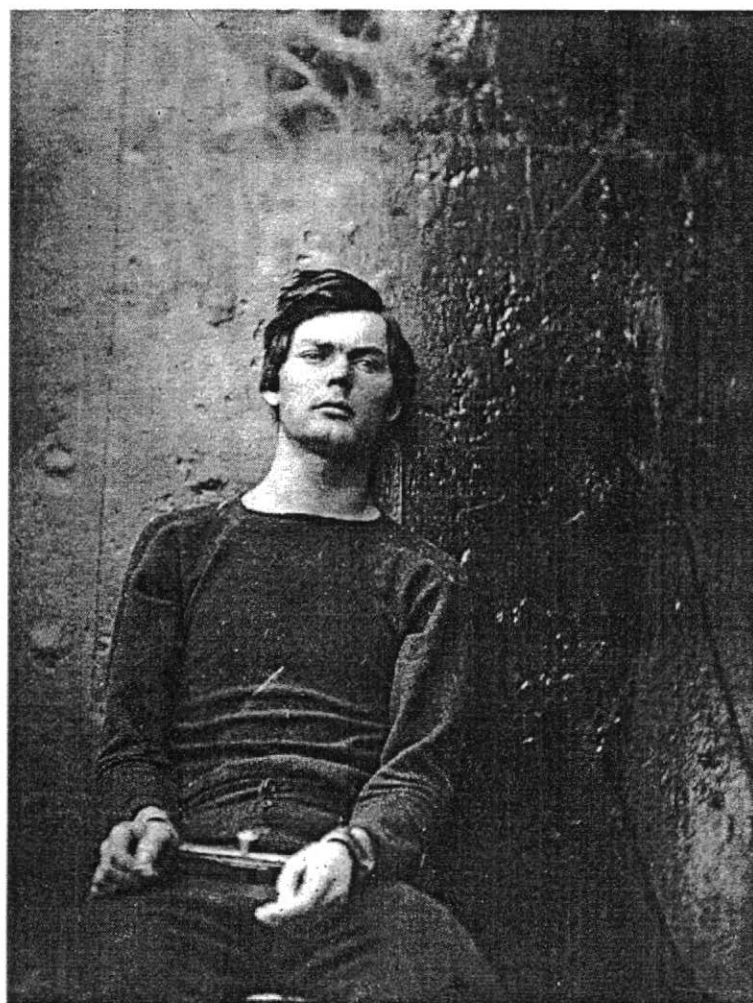
Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851)
Vue du boulevard du Temple, Paris, 1839



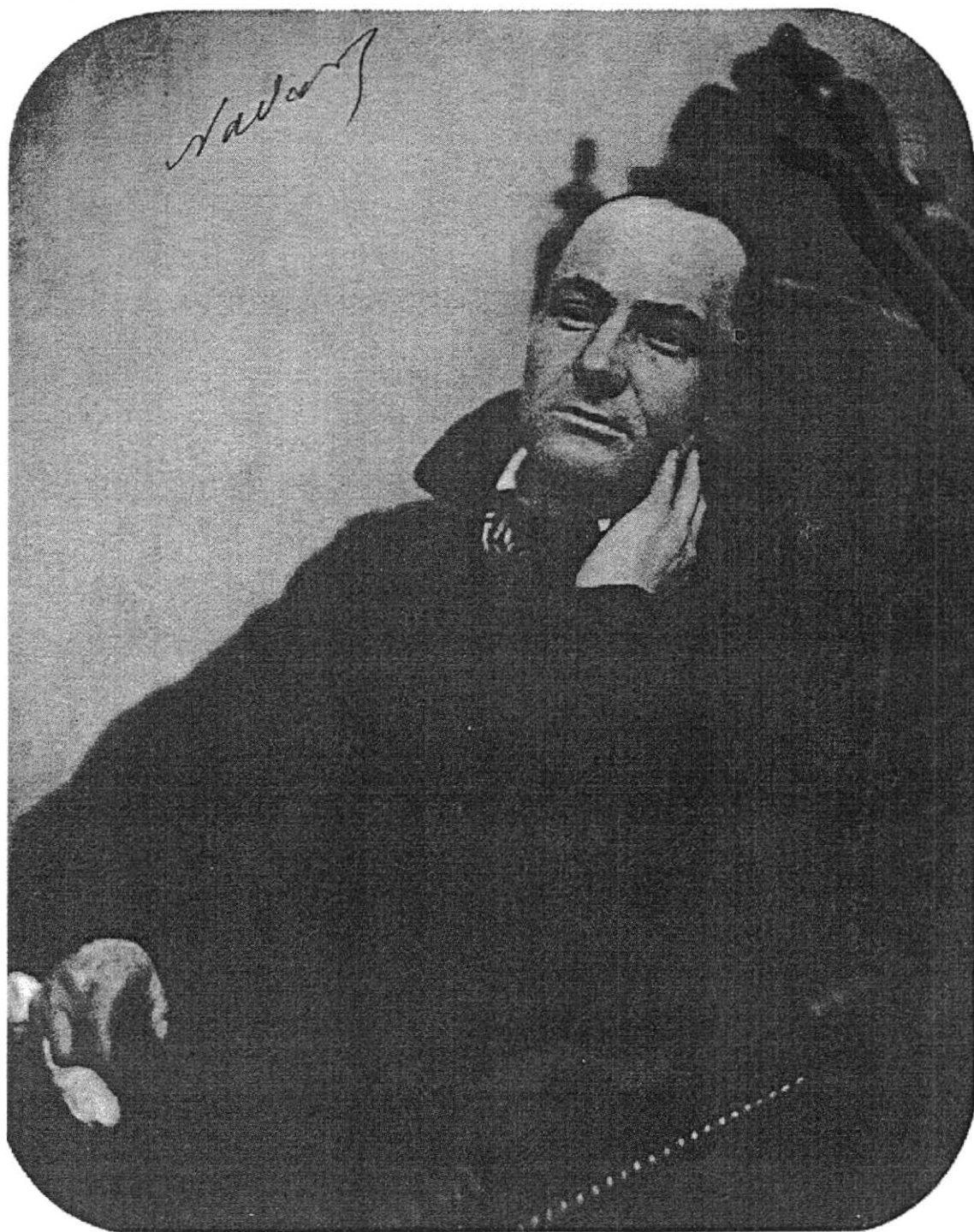
William Henry Fox Talbot (1800-1877)
Photogenic Drawing, vers 1839



Hippolyte Bayard (1801-1887)
Autoportrait en noyé, 1840



Alexander Gardner (1821-1882)
Lewis Payne, Abril, 1865



Nadar
Charles Baudelaire, 1885

BLOW – UP

“... Mais je ne suis pas allé la chercher, c’est la philosophie qui est venue vers moi sous l’aspect de la photographie.

Toute photographie – nous dit Henri Van Lier – est un objet métaphysique. En effet, une photographie est à la fois présence et absence «dans un affolement de l’être et du non-être».” (35)

Jean-Claude Lemagny

Nesta exposição, e até ao momento, cingimo-nos a uma visão, de certo modo, pictórica, escultórica, arquitectónica e literária da fotografia, seguindo um pouco expressamente o curso e os moldes em que esta foi sendo abordada ao longo do tempo, pela História, pela Crítica,...

Situamo-nos, agora, numa proposta diferente e diversa que é a da filosofia da fotografia, ou seja, a filosofia que a própria fotografia propõe, que sugere e difunde em virtude das suas características específicas.

Uma proposta de ruptura com o discurso dominante de que ROSALIND KRAUSS foi uma das pioneiras ao construir todo um trabalho teórico já *a partir da fotografia* e não mais sobre a fotografia. É o *fotográfico* em debate.

Rosalind Krauss propõe ao leitor dos seus escritos interrogar-se sobre o que se requer e exige à História da Fotografia, a qual não deve limitar-se a uma “Pequena História da Fotografia”, numa referencialidade citativa ao título de Walter Benjamin (36), mas antes a História que irrompe nas nossas vidas através da luz e das sombras que são as da fotografia.

Trata-se, então, de desvendar o papel da fotografia atribuindo-lhe um valor de sintoma ou de índice, quando se detecta que a solução que, por redução a prata metálica dos sais de prata expostos à luz, torna visível, no estágio do processamento, a imagem latente impressa sobre a placa ou o filme, no interior da câmara escura, revelando-a no que ela é: um índice no sentido que lhe é conferido por Peirce, um signo que estabelece com o seu referente uma relação directa, de derivação e de causalidade. (37)

Consequentemente, segundo R. Krauss, os objectos da experiência podem ser subordinados pela fotografia a um diferente tipo de categoria que é a do «índice». Esta especificidade semiológica característica da fotografia, que a distingue dos outros modos de produção de imagem (designados por «ícone»), permite fazer da fotografia um objecto teórico por intermédio do qual as obras de arte podem ser perspectivadas em termos da sua função como signos (38).

Nesta linhagem de reflexão antecederam-se, de acordo com Krauss, os clássicos do discurso fotográfico - Barthes e Benjamin - cujas obras, já não são versadas sobre a fotografia.

Assim, reafirma a autora, mesmo Barthes ao subintitular o livro *La Chambre Claire* «*Note sur la photographie*», elimina, porém, do seu tema todas as práticas discursivas que permitiriam constituir a fotografia em objecto de análise, não a concebendo, pois, como objecto estético, histórico ou sociológico; para Barthes a fotografia assenta na realidade bruta do seu estatuto como prova, testemunho mudo sobre o qual “il n’y a rien a ajouter” (39). É na precisa conjuntura em que aquilo a que se dá valor de prova se essencializa, que a fotografia muda de estatuto e se converte num objecto teórico, ou seja, uma espécie de filtro através do qual se podem organizar os dados de um outro campo que se encontra em posição secundária. A fotografia torna-se no centro a partir do qual se pode explorar este campo, mas que, justamente, devido à sua posição central se transmuta numa espécie de mancha cega – nada a dizer, pelo menos sobre a fotografia.

Na sequência desta ordem de ideias, Barthes em “A Câmara Clara”, e num discurso já situado no âmbito da fruição estética, chega à fotografia aquém e além dos códigos, à fotografia, como já antes o dissera, “mensagem sem código”, a fotografia índice: “Uma fotografia está sempre na origem deste gesto; ela diz: isto, é isto, é assim! ... a Fotografia nunca é mais do que um canto alternado de “Olhe”, “Veja”, “Aqui está”; ela aponta com o dedo um certo frente-a-frente, e não pode sair desta pura linguagem deítica.”(40). É, precisamente, devido ao seu cariz indiciário que “quanto mais lícito é falar de uma Foto tanto menos me parece possível falar da Fotografia.” (41).

“A Câmara Clara” surge, pois, como um convite à fruição estética de cada fotografia, num percurso de reflexão, por vezes intimista, em torno dessas questões primeiras sobre o Tempo, a Vida e a Morte, um convite a olhar de olhos abertos, também com algum espanto, e essa comoção do que é intensamente vivido, o prazer do texto, ou um discurso do prazer numa retórica da sedução.

É, assim, que Barthes, sentindo-se herdeiro da fenomenologia na sua vertente sartriana, vai dedicar este livro sobre o seu imaginário a esse outro *L'Imaginaire* – “Nesta investigação sobre a Fotografia, a fenomenologia emprestava-me, pois, um pouco do seu projecto e um pouco da sua linguagem. Mas tratava-se de uma fenomenologia vaga... Além disso a minha fenomenologia aceitava comprometer-se com uma força, o afecto. O afecto era aquilo que eu não desejava reduzir.” (42) -, embora diligenciando a demarcação de qualquer quadro de pensamento, de algum modo, condicionador e bloqueador da especificidade de abordagem pretendida para este texto, pela via do afecto, do prazer e da emoção que as fotografias proporcionam: “perante certas fotos, eu preferia ser selvagem, sem cultura.” (43). O autor deixa, então, transparecer “uma espécie de desconforto que havia sentido: o de ser um sujeito que oscila entre duas linguagens, uma expressiva, a outra crítica; e, no seio desta última, entre vários discursos, os da sociologia, da semiologia e da psicanálise - mas que, pela insatisfação que acabava por sentir com uns e com outros, experimentava a única coisa segura que havia em mim: a enorme resistência contra todo o sistema redutor.” (44). Deste modo, Barthes vai situar-nos na sua análise: “Resolvi, então, tomar como ponto de partida da minha investigação apenas algumas fotos, aquelas que eu estava certo existirem para mim. Nada de *corpus*: apenas alguns corpos.... Aceitei, pois, tornar-me mediador de toda a Fotografia: tentaria formular, a partir de alguns movimentos pessoais, a característica fundamental, o universal sem o qual não existiria Fotografia.” (45).

Tal como para Barthes a fotografia é o objecto teórico a partir do qual é possível examinar a evidência bruta, na sua relação com o aoristo ou os códigos de conotação (com a morte ou com a publicidade), também para Benjamin a fotografia se apresenta como o objecto teórico que permite pensar a cultura modernista a partir das condições da sua reprodução técnica. A fotografia é o dispositivo por intermédio do

qual os objectos componentes da paisagem cultural se preconizam em termos de “reprodutibilidade” - é esta reprodutibilidade que coloca à disposição do autor os objectos específicos da sua análise, tais como o desaparecimento da aura ou a relatividade da noção estética de original - “mesmo na reprodução mais perfeita falta uma coisa: o aqui e agora da obra de arte - a sua existência única...”, afirma Benjamin e o “aqui e agora do original constitui o conceito da sua autenticidade... o domínio global da autenticidade subtrai-se à reprodutibilidade técnica” (46), sendo que “o que murcha na era da reprodutibilidade da obra de arte é a sua aura” (47). “Retirar o invólucro a um objecto, destroçar a sua aura, são características de uma percepção, cujo sentido para “o semelhante no mundo” se desenvolve de tal forma que, através da reprodução, também o capta no fenómeno único” (48). E a aura é para Benjamin “Uma trama peculiar de espaço e tempo: aparência única de uma distância, por muito perto que possa estar.” (49). Ao nível da recepção da arte, segundo o autor, a aura está ligada à função ritual do objecto artístico, considerando-se o culto como a expressão original de integração no contexto tradicional; com a reprodutibilidade técnica da obra de arte, o valor de exposição sobrepor-se-à ao de culto, com a paralela afirmação da função artística sobre a ritual.

Com Benjamin são, então, lançadas as bases da controvérsia relativamente ao valor artístico da fotografia, com “muita reflexão vã (dedicada) à questão de saber se a fotografia seria uma arte - sem se ter questionado o facto de, através da fotografia, se ter alterado o carácter global da arte” (50): é que “a história de qualquer forma de arte apresenta épocas críticas, em que determinada forma aspira a obter efeitos que só, mais tarde, perante um novo padrão da técnica, podem ser facilmente obtidos, ou seja, numa nova forma de arte.” (51).

Com a fotografia processa-se à transgressão radical dos cânones da arte, pela afirmação de uma linguagem visual que cria os seus próprios códigos, a partir de elementos de natureza técnica, mas também de critérios plásticos: é a imagem formada pela luz

automaticamente na câmara escura, mas também a escolha do tema, do ponto de vista, do tempo de pose e a atenção à impressão, enfim, a possibilidade de criação do fotógrafo e a afirmação da pertinência de um olhar pelo poder da imagem.

A fotografia será, assim, a concretização de um trabalho original nos domínios da arte, com as especificidades irreduzíveis que a técnica implica: pela produção/reprodução, o ser único do objecto artístico e o consequente valor de autenticidade perdem o seu sentido inicial e, agora, é o carácter único de cada gesto do artista, de cada acto, que suplanta o objecto único – em fotografia cada impressão é original porque nenhuma é igual à outra, momentos e gestos diferentes do trabalho do fotógrafo – o que retira sentido à questão da cópia autêntica ou da falsificação pela reprodução técnica, e o critério de autenticidade terá que ser entendido como qualquer coisa mais do que uma simples atribuição de origem.

Seguindo o pensamento de Benjamin, remetemo-nos para a linha de fractura que a fotografia lança sobre o campo da arte, impondo-se como uma nova frente.

Considerando estas pistas de dissecação da fotografia, e situando-se a própria autora de *Le Photographique* numa vertente de reflexão particular, Rosalind Krauss denota, pois, uma postura singular face à questão do discurso sobre a fotografia, numa atitude de autêntico desvio epistemológico relativamente ao discurso dominante, num esforço que visa sublinhar o cunho de exterioridade irreduzível da fotografia e, simultaneamente, restituir-lhe algo da força e do valor de ruptura que são seus e a caracterizam na sua origem. Apela-se, assim, a uma outra perspectiva que em vez de colocar a tónica sobre a fotografia, alicerça com ela um ponto de partida e de trabalho exaustivo.

É o *fotográfico*, que já não remete para a fotografia como objecto de pesquisa, mas que presume um objecto teórico. A fotografia entendida, pois, enquanto instrumento de uma calibragem teórica a partir da problemática do signo indicial e, conseqüentemente, interrogando este *medium* específico, de modo a definir os critérios estéticos que lhe são próprios.

Então, este objecto teórico, o *fotográfico*, alerta para o que há de essencialmente problemático em toda a história da fotografia, assim como converte em essencialmente problemático o transfer do discurso crítico da arte sobre o plano *fotográfico*. Numa palavra, a averiguação da singularidade do “gênio” da fotografia, pensando-o da única maneira que, segundo a autora, a fotografia se anui ao pensamento: pela vertente de uma teoria dos desvios, seja ela sobre os espaços discursivos da fotografia, sobre as condições *fotográficas*..., mas nunca sobre a fotografia.

Trata-se, assim, de analisar as características próprias da textura e da estrutura *fotográficas*.

Deparamo-nos, então, com uma outra proposta de reflexão, agora, na articulação da fotografia com a filosofia, aferida e apurada na obra *Philosophie de la Photographie* da autoria de HENRI VAN LIER (52).

Henri Van Lier questiona-se acerca da estranha e surpreendente relação entre a fotografia e a filosofia, ao verificar que existindo a fotografia desde cerca de 1840, e sendo um objecto filosófico por excelência – a fotografia possui uma natureza granular ao ser fisicamente constituída por grãos, permitindo, por isso, uma mais directa e evidente compreensão do carácter “quântico” do universo –, nenhum filósofo se debruça atentamente sobre ela: nem Nietzsche, nem Bergson, nem Husserl, nem Heidegger, nem mesmo Sartre.

Este facto induz o autor a pensar que de há um século a esta data, os filósofos teriam vivido alheados da sua temporalidade. Até Sartre que tem o mérito e a ousadia de pensar o estatuto do Ser e da Consciência não alcança, todavia, o elementar de uma filosofia da natureza ou da técnica, mesmo acompanhando os anos em que se cria a cibernética, em que Watson e Crick trabalham sobre o DNA ou em que Miller transforma por completo a cosmologia ao mostrar que os ácidos aminados se obtêm por uma simples carga de energia. Assim, Van Lier presume, com alguma desenvoltura audaz, que desde Nietzsche se instaura uma certa estagnação no evolucionar do pensamento, limitando-se os filósofos a ler e a reler. Congruentemente, este estado da erudição associado ao facto de que nada é menos citativo do que a fotografia, acarreta a estruturação de um grande fosso entre a fotografia e a filosofia, expressa na profunda separação e destrinça entre o maior silêncio e a maior tagarelice. (53).

Henri Van Lier propõe, então, uma perspectiva da fotografia em função do que esta própria impõe, instila ou sugere e não do que lhe pedimos ou questionamos.

Para o autor, uma fotografia deve ser, basicamente, concebida como algo em que há sempre impressões luminosas produzidas pelos fotões que vêm do exterior e impressionam uma película sensível, propiciando o *acontecimento fotográfico* (54), no encontro dos fotões com a película. Esta é a sua certeza primeira e elementar.

Mais problemático afigura-se conferir se em paralelo com o acontecimento físico-químico se verifica e corresponde um outro, ou seja, uma conexão de objectos e acções, de que os fotões impressos seriam os sinais por eles emitidos. A questão que, então, se coloca é a de saber se face a uma fotografia o que se vê é a realidade de coisas e acções passadas, ou somente um determinado número de fotões por elas emitidos, segundo um sistema de selecção severo e artificial.

Segundo Van Lier, a maioria das inexactidões nas teorias da fotografia advém, justamente, de uma certa precipitação sobre a forma de encarar o estatuto bizarro e ambíguo das impressões luminosas, impressões muito directas e seguras de fotões, mas impressões muito indirectas e abstractas de objectos (55).

São, pois, as características específicas de textura e estrutura, que conferem à fotografia duas índoles aparentemente contraditórias: uma extrema evidência espectacular e, antagonicamente, uma extrema indefinição, um espantoso “flou”. Mas, a relação entre o “flou” e o nítido não é simétrica, emergindo a informação ténue e intrincadamente do ruído de fundo (56).

É, portanto, no seio desta polaridade e desta convenção que se organizam todas as propriedades da fotografia, bem como todas as condutas a seu respeito.

Questiona-se, então, o autor acerca do estatuto das impressões fotográficas enquanto signos, índices ou index, verificando, pois, que a fotografia não pertence ao domínio dos signos como os desenhos e as palavras; em contrapartida, as impressões fotónicas são muito exactamente índices que assinalam a sua causa – o espectáculo – ora mostrando-o através de manchas escuras e claras, ora demonstrando-o por uma distribuição estatística de pontos escurecidos e apelando ao raciocínio. Finalmente, os index podem indicar certas porções privilegiadas das impressões e assim também os índices fotográficos, acentuando-os e orientando-os. Estes index são o aclaramento, o escurecimento, a posição no campo ou o enquadramento (57).

O que há de mais específico no índice fotográfico é o seu terrível mutismo (58), e o que é verdadeiramente fascinante é que toda a fotografia opera uma enorme tensão entre o próximo e o distante e entre o presente e o passado (59) - *“Plus encore que pour un autre art le bavardage est mortel pour la photographie”* (60), já o afirmara Lemagny.

Quanto à noção de referência em fotografia, esta é dotada de uma sutileza que se pode resumir a três empregos do verbo: os signos referem-se ao seu designado a que se chama, normalmente, referente. Os index referem, simplesmente, porque não têm em si referente. Os índices são referidos quando são indexados por index (61).

Por estas razões, é muito ambíguo falar do referente de uma fotografia. (62) e o mesmo se aplica ao destino fotográfico: é que até nas fotografias destinadas a alguém, o destino é extrínseco à textura e estrutura da própria fotografia.

Nestes moldes, e atendendo ao estatuto de referência e de destino, não é dado falar de mensagem a propósito da fotografia, a menos que se determine resolutamente que a missão é extrínseca à matriz (63).

Assim, a fotografia, constituída e portadora de sinais físicos, mostrando e demonstrando fisicamente a sua causa, é detentora de uma tremenda suficiência e autarcia que lhe conferem uma força incomparável.

É neste contexto que Henri Van Lier conclui, afirmando: "Les labyrinthes étaient des chemins presque sans issues. Les photos sont des issues de partout presque sans chemins." (64).

Ora, sendo a fotografia portadora de dois efeitos opostos - o que se supõe de mais vago e o que se reputa de mais claro e definido -, torna-se difícil qualquer discurso a seu respeito.

Então, um dos cunhos distintivos da fotografia é o de perturbar e abalar a cena, propondo uma espécie de *não-cena* (65).

É, ainda, de atentar e considerar aos estados sucessivos e descontínuos a que a fotografia se submete e remetendo, sempre, para um *processus* - imagem latente, prova negativa, prova positiva de contacto, prova positiva ampliada, versão impressa e diversos *layout* -, que se consubstancia através de ordens múltiplas, e na conversão da fotografia em algo de indesignável ao nível da sua identidade.

A fotografia aponta, então, para alguns aspectos da teoria da informação ao recordar que é necessária prudência quando se fala de *degradação* de informação através das cópias. Certamente, que de cópia em cópia, o número de *Kbytes* preto-branco, contidos numa primeira prova de uma fotografia, apenas se pode degradar. Mas também só existe informação em função de sistemas repercutores e selectores e, ainda, devido à textura e estrutura fotográficas, as degradações de *Kbytes* conduzem ao surgimento de outros índices ou de outros cruzamentos ao nível dos códigos do leitor. E estes surtos repetitivos e bifurcantes, nesta implicação recíproca da *reprodução* e da *transmutabilidade* aproximam-se dos funcionamentos fundamentais da vida, pelo que desde o surgimento da fotografia que a sua metamorfose é sentida e encarada de modo muito manifesto e popular (66).

Consequentemente, Henri Van Lier, considera que a forma ideal e mais adequada de formular e afirmar a fotografia se situa na oposição entre o *real* e a *realidade* (67).

Assim, a *realidade* designa o real entendido enquanto organizado em sistemas de signos e o *real* é o que escapa à realidade, tudo o que se situa antes dela, depois, abaixo, o que não é aprisionado pelas relações técnicas, científicas ou sociais.

O índice afirma-se entre real e realidade, e ao definir-se nestas quase relações caóticas, inomináveis e não representáveis, o índice pertence ao real à partida, e à realidade somente no fim.

Porém, uma impressão fotográfica é um índice de índice: índice muito directo dos fotões impregnadores e, através da sua mediação multiplamente abstracta, índice muito indirecto de objectos e acções exteriores. Assim, uma fotografia não é somente uma mistura de realidade e real. Trata-se, antes, de um fenómeno em que a *realidade* é representada através de uma trama de *real*, uma dupla trama constituída pela química das películas e a física das lentes. Poder-se-à, então, dizer com Van Lier que uma fotografia é feita de fragmentos de realidade numa dupla trama de real. Uma fotografia é a realidade brotando do real e, inversamente, é a realidade minada pelo real.

A realidade define-se por acontecimentos e objectos. O real define-se por progresso e paragem, afirma Van Lier que complementa: "C'est donc en toutes sortes de sens que la photographie est bien une affaire de *noir*. Pour ses rouleaux de pellicule et de papier vierges, pour ses boîtiers, pour ses laboratoires de développement et d'impression, ce qu'il y a de premier, comme pour les espaces instellaires, c'est la nuit, la non-lumière dans quoi se manifestent ponctuellement, incidemment, des éventualités lumineuses, surgies de l'ombre et retournant à l'ombre. Le photon photographique ne traverse la nuit de l'appareil que pour refaire de l'ombre, le négative de l'image latente. Et ce noir tient dans une *chambre*, avec ses oeuvres secrètes et génitales. ...La photographie est plus utérine que phallique. ... Le photographe se meut dans la *chambre noir*, et il y fait toujours, pour finir rentrer les futurs regardeurs avec lui." (68).

Deste modo, a fotografia torna-se na experiência mais intensa do que em física se chama *caixa escura*, e que se define como aquela em que se vê bem a entrada ou *input* e a saída ou *output*, mas sem nunca muito se saber do que se passa entre os dois pólos (69).

A realidade e o cosmos apresentam-se, então, com o objectivo de dissimular as caixas negras, pelo que a apreensão do real e do universo passa por se ousar olhar e encarar as caixas negras onde quer que elas estejam, ou seja, um pouco por todo o lado.

Logo, a fotografia propõe o lugar e a duração inerentes à realidade, sob a aparência dum espaço-tempo, não-duração e não-lugar, peculiares ao real.

Assim, escapando largamente à interpretação e à decifração, a fotografia fascina. Pela sua finura espantosa, perigosa e tranquilizadora: "*C'est la fascination la plus mentale qui soit. Léonard de Vinci estimait que la peinture est une chose mentale, una cosa mentale. En vérité, c'est la photographie qui est exactement la chose mentale.*" (70).

Henri Van Lier aborda, ainda, a problemática das iniciativas fotográficas, começando por analisar a iniciativa da técnica industrial, quando afirma que o homem utilizador da fotografia depende dum homem técnico fotográfico que abarca milhares de indivíduos repartidos pelo mundo e que são, por sua vez, dependentes de um *processo planetário*, a Fotografia. E este processo internacional define uma espécie de *homo photographicus* planetário (71). Assim, também pela via da fotografia se manifesta a verdadeira natureza iniciática da técnica no mundo contemporâneo, e nesse sentido, ela não é somente técnica, mas tecno-lógica (72).

Em paralelo com a iniciativa técnica, ocorre a iniciativa da natureza.

A luz é a grande protagonista da fotografia.

A luz em fotografia é muito presente e explícita, desvendando a natureza nos seus aspectos fundamentais e abarcando as estruturas do universo nas suas comunicações à distância, assim como nas suas mínimas energias.

A este nível, Van Lier fala do *olhar integrador* (73) enquanto experiência prática, científica, estética fundamental da cumplicidade entre o homem e o mundo solar, e mesmo para além do universo. Assim, o *olhar integrador* faz do ser humano um animal cósmico e universal, enquanto que a fotografia se designa como *tecno-lógica* e *cosmo-lógica* (74).

E conclui Van Lier: "...la photographie lie cosmologie et techno-logie de manière si étroite qu'elle est sans doute le lieu où le plus clairement l'artifice et la nature, la réalité et le réel se croisent, comme il convient à une industrie avancée, en une *réalité médiane*." (75).

O autor refere, ainda, uma terceira iniciativa, a iniciativa do espectáculo fotográfico, a qual não se resume a uma simples presença, a um *estar lá*. É a *fotogenia* etimologicamente entendida, ou seja, o modo como se é engendrado pela luz (76).

De seguida, o autor procede à análise de uma última iniciativa, a iniciativa do fotógrafo, na concretização facultativa de certos efeitos prodigiosos que apenas se conseguem através da intervenção dum agente humano - o *fotógrafo*. Neste domínio e entre os fotógrafos, prevalece uma certa modéstia, quando quase todos atribuem o essencial do seu papel à *visão* - a *visão fotográfica* (77).

Afirma-se, frequentemente, que o fotógrafo é um caçador de imagens. No entanto, o aparelho fotográfico não é de maneira nenhuma um revólver, sendo antes uma armadilha, onde é necessário induzir a caça a ser capturada, pelo que Van Lier prefere chamar ao fotógrafo um *caçador armadilhador* (78). O armadilhador é simultaneamente passivo e activo. Do mesmo modo, o fotógrafo põe em relação o espectáculo e a câmara escura. Contudo, ele não vê nunca exactamente como a película "vê". E se o visor é distinto da objectiva, o olho vê ao mesmo tempo que o aparelho, mas segundo um outro ponto de vista. Van Lier sugere, então, que o fotógrafo armadilhador é, também, *agulheiro*, pelo que o essencial da sua actividade consiste em medir os ângulos de apreensão, as curvaturas de entrada, os momentos de abertura, as velocidades, a espessura ou profundidade de campo. E o fotógrafo não come a sua presa: "Souvent, prédateur pur, il *prend* pour prendre, sachant qu'il ne prendra jamais que des ombres: vole l'ombre des autres, dit Terayama." (79).

Por fim, Henri Van Lier debruça-se sobre a problemática das condutas fotográficas, ou seja, as relações entre as aparelhagens e a actividade humana em geral.

Globalmente, Van Lier vai reconhecer três grandes tipos de condutas fotográficas, que designa de condutas pragmáticas, condutas artísticas e condutas científica, documental e testemunhal (80).

Nas *condutas pragmáticas* (81) inclui-se o que o autor chama de *voyeurismo moderado*, adequado, por excelência, à fotografia pornográfica e ao posicionamento publicitário; depois, *o jogo mortal da moda*, em singulares conviências com a fotografia; finalmente, o que Van Lier nomina de *santo-sacramento sentimental*, imputando um cariz sentimental aos pensamentos face à fotografia de Roland Barthes e de Jorge Luís Borges.

No que respeita às *condutas artísticas* (82), Van Lier contrapõe à *arte do quotidiano* a *arte extrema*, numa opção pelo confronto com as questões mais radicais. Então, o autor define a *arte extrema* como uma versão em que o ser humano se propõe a um discernimento, simultaneamente, mental e profundo das coisas, como acontece na ciência fundamental e na filosofia, e ao mesmo tempo sensível, como sucede na sexualidade, na mística e no record desportivo. E a fotografia, dadas as suas características elementares de textura e estrutura, responde de modo remarcável a estes propósitos, detendo tudo o que é necessário para satisfazer aqueles que perseguem o processo radicalizante da arte extrema. A *fotografia*, torna-se, pois, por excelência, numa *arte extrema*.

Relativamente às *condutas científica, documental e testemunhal* (83), a fotografia impõe a ideia de uma *ciência* que não é um *saber* mas uma *prática de não-saber*, simultaneamente, precária, problemática e rigorosa; a fotografia documental mostra não um cosmos-mundo, mas o universo como uma confusão de *quasi-relações* em busca de relações produtoras de novos ruídos e de novas relações; a fotografia testemunhal ao abordar temas fortemente articulados

pela realidade como a guerra, a fome, o amor, a festa, enfim a vida, revela uma atitude específica e que mais contempla a natureza própria da fotografia - “Il n’y a que dans une photo qu’on trouve le silence et la fascination du pur et cosmologique *voici*. *Voici*, sinon cela, du moins l’effet de photons qui ont touché ceci et cela.” (84).

A título conclusivo, Van Lier atesta que as condutas fotográficas referidas pertencem a mundos que lhes são anteriores, pelo que a própria fotografia introduz uma nova conduta, a *conduta fotográfica* (85).

Assim, como o afirma Henri Van Lier toda a fotografia que faz pensar na fotografia tem algo de muito singular e que é, justamente, ser indefinível.

Mas, o silêncio humano é, ainda, extremamente ruidoso em comparação com o silêncio fotónico e intersideral.

É, justamente, na compreensão das principais acepções da reflexão de Henri Van Lier em torno das questões elementares reveladas pela fotografia, que relacionaremos, em paralelo, os principais temas veiculados por esse outro protagonista da controvérsia de uma filosofia da fotografia, que é Vilém Flusser, a fim de nos situarmos nesta conjuntura apetrechados de quadros e parâmetros de reflexão, ferramentas teóricas que fundamentam e legitimam a escolha do trabalho de um fotógrafo sobre o qual nos debruçaremos no capítulo seguinte. Sem esquecer outros contributos identicamente essenciais para a vasta apreensão da temática da fotografia, como o de Rausalind Krauss já supramencionado, ou o de Jean-Claude Lemagny, em vários passos aludido.

O pensamento de VILÉM FLUSSER expresso, basicamente, na obra *Pour une Philosophie de la Photographie* (86) constitui-se numa outra pedra basilar para a reflexão da fotografia, na nossa temporalidade.

Vilém Flusser afirma como principal objectivo contribuir com um espírito filosófico na discussão do tema da fotografia, colocando a tónica na necessidade de uma filosofia da fotografia, cujo papel fundamental consiste em trazer à consciência a prática fotográfica, reflectindo sobre a questão da liberdade num mundo dominado pelos aparelhos. Para tal, Flusser procede à análise de uma série de conceitos fundamentais (imagem - aparelho - programa - informação), alicerces desta problemática e determinados após uma exaustiva aproximação às circunstâncias mais vastas e abrangentes que os desencadearam e materializaram.

Por esta ordem de ideias, o autor começa por examinar o indício de duas rupturas fundamentais na cultura humana, desde as suas origens: a primeira produz-se por volta de meados do segundo milénio a.C. e pode convencionar-se a *invenção da escrita linear*, e a segunda, de que somos testemunhas, a *invenção das imagens técnicas* (87).

Flusser procede, então, a uma indagação prévia acerca da natureza da *imagem* (88): as imagens são superfícies significantes, que na sua qualidade de abstracções indicam qualquer coisa situada além do espaço-tempo, sendo a imaginação a condição de toda a produção e decifração de imagens.

O olhar instaura, então, relações temporais, bem como relações de significação entre os elementos da imagem, pelo que o espaço-tempo, assim, reconstituído pertence ao mundo da magia, bem distinto da linearidade histórica em que nada se repete e tudo se sucede.

Em função do seu carácter mágico, as imagens são mediadoras entre o homem e o mundo, mas neste processo, o homem esquece-se que é ele o criador das imagens e passa a orientar-se em função delas, por um procedimento de *idolatria* (89), quando as imagens se convertem em alucinação.

Segundo Flusser, no decurso do segundo milénio a.C., a alienação do homem face às próprias imagens atinge dimensões críticas, procedendo-se, por isso, a uma rememoração da sua intenção original, por uma dilaceração das imagens e soltar da superfície os seus elementos, a fim de os dispor em linhas. Presencia-se à invenção da *escrita linear* e, concomitantemente, ao surgimento do *pensamento conceptual*, que vai fazer ancorar o tempo circular da magia ao tempo linear da história, voltando-se, a partir de então, a consciência histórica contra a consciência mágica.

Desencadeia-se, assim, um processo dialéctico em que os textos que se apresentam, na origem, como um metacódigo das imagens, podem igualmente ter imagens por metacódigo. A partir daí, o homem passa a viver em função dos textos, por um processo de *textolatria* (90) não menos alucinatório do que a idolatria. Exemplos paradigmáticos de *textolatria* ou de fidelidade ao texto são o cristianismo e o marxismo.

É no século XIX que a textolatria atinge um estágio crítico e a história chega ao seu termo, de acordo com Flusser (91). Então, com o intuito de tornar os textos de novo representáveis e de os imbuir de magia, visando ultrapassar a crise da história, são inventadas as *imagens técnicas*, produzidas por aparelhos (92).

Historicamente, as imagens tradicionais precedem os textos e as imagens técnicas sucedem os textos e, ontologicamente, as imagens tradicionais são abstracções de primeiro grau porque procedem à abstracção a partir do mundo concreto, enquanto que as imagens técnicas são abstracções de terceiro grau na medida em que abstraem a partir de textos que, por sua vez, abstraem a partir de imagens.

Detecta-se, então, um factor que se interpõe entre as imagens técnicas e a sua significação e que é o complexo *aparelho-operador*, constituído pelo aparelho fotográfico e o homem ao seu serviço. Por seu lado, a codificação das imagens técnicas tem lugar no interior de uma *black-box* (93), pelo que o que se passa internamente se mantém escondido, precavendo, pois, qualquer ruptura na cadeia entre imagem e significação.

Assim, as imagens técnicas são superfícies que traduzem estados de coisas e agem de modo mágico, sendo esta fascinação mágica já um encantamento post-histórico - uma ritualização de modelos a que se chamam *programas* e transmitidos pelos seus autores ou *funcionários* situados no interior do *processo de comunicação* (94) - que não visa mudar o mundo mas os conceitos sobre o mundo.

A *fotografia*, enquanto *primeira imagem técnica* (95) é inventada no século XIX para recarregar os textos de magia, ainda que os seus inventores não tenham essa consciência. Neste contexto, e seguindo a linha de raciocínio de Flusser, a invenção da fotografia é um acontecimento histórico tão decisivo quanto a invenção da escrita, iniciando-se a luta contra a textolatria vigente e imperiosa.

Mas, as imagens técnicas deslizam para um procedimento que se exprime na substituição da magia pré-histórica dos textos tradicionais por uma magia programada, promovendo, assim, a *cultura de massas* (96). Então, as imagens técnicas açambarcam toda a história e constituem uma memória social em perpétua rotação, e o seu universo anuncia-se como a plenitude dos tempos.

É sob este ângulo apocalíptico que o debate da fotografia adquire contornos pertinentes.

Ora, as imagens técnicas são produzidas por aparelhos e Flusser elege o aparelho fotográfico como protótipo (97).

Nestes termos, o aparelho fotográfico produz símbolos, de uma maneira que lhe é prescrita, sendo, pois, programado para produzir fotografias. Jogando com o aparelho, o fotógrafo não trabalha nem procura transformar o mundo, busca, antes, *informações*: não é mais o *homo faber*, mas o *homo ludens* (98). Aqui, a singularidade reside no facto de que o fotógrafo não joga com o aparelho, mas contra ele, e insinuando-se nele procura desvendar o que aí se passa. O fotógrafo torna-se, então, em *funcionário* que busca, essencialmente, esgotar as possibilidades do programa fotográfico, pelo que, nesta articulação, as competências do aparelho devem manifestar-se superiores às capacidades do funcionário, na concretização de um verdadeiro jogo do insucesso.

Por detrás dos programas do aparelho fotográfico encontram-se muitos outros programas como o da indústria fotográfica, o do parque industrial, o do programa socio-económico, e assim por diante, numa engrenagem em que se detecta uma deslocação do poder, do domínio das coisas para o domínio do simbólico, a qual é característica do que Flusser chama “sociedade de informação” e “imperialismo post-industrial” (99).

Finalmente, o processo de pensamento simulado pelos aparelhos exprime-se em números e traduz-se numa *inteligência artificial*, tomando dianteira e suplantando o pensamento em letras, ou seja, o pensamento linear, histórico. Também o aparelho fotográfico não escapa a esta definição específica de *inteligência artificial*, sendo o pensamento fotográfico um pensamento calculador, que se transforma em *hardware* (100).

É neste ponto que se deve situar a análise do *gesto fotográfico* (101): nos movimentos de um homem munido de um aparelho fotográfico repercute-se sempre o gesto secular do que Flusser chama o *caçador paleolítico* (102, com a diferença de que o fotógrafo não caça a sua presa na pradaria, mas no âmbito dos objectos culturais.

Impõe-se, aqui, uma equivalência ao *caçador armadilhador e agulheiro*, segundo Henri Van Lier.

Reconhece-se, então, no *gesto fotográfico* o da dúvida fenomenológica (103) na medida em que o fotógrafo se esforça por se aproximar do seu *objecto* a partir de uma multiplicidade de pontos de vista e duvida ao descobrir que não se trata de adoptar um ponto de vista superior, mas de realizar o maior número possível de pontos de vista, sendo a sua opção eminentemente quantitativa e não qualitativa, por uma escolha sempre limitada às categorias do aparelho e uma liberdade reduzida à liberdade programada.

O *gesto fotográfico* alcança a sua derivação e resolução nas *fotografias* (104), essas superfícies omnipresentes no nosso quotidiano que programam a sociedade para um comportamento mágico secundário.

É, justamente, a questão acerca da relação do universo fotográfico como o mundo que o rodeia, que remete para o cerne da *filosofia da fotografia* (105).

Ora, o espectador ingênuo observa no universo fotográfico estados de coisas pretas e brancas, assim como estados de coisas coloridas. Todavia, o preto e o branco são conceitos teóricos de óptica e, como tal, não existem realmente no mundo. Porém, existem realmente fotografias a preto e branco, embora elas sejam as imagens de conceitos da teoria óptica. Então, *a cor da teoria é o cinza*, isto é, a mistura do preto e do branco, e as fotografias a preto e branco mostram este facto – elas são cinza. As fotografias a preto e branco são a magia do pensamento teórico. É aí que reside a sua beleza e é aí que se manifesta claramente a significação própria da fotografia, que é a do mundo dos conceitos. Mas, o grau de abstracção é ainda mais elevado nas fotografias a cores, e quanto mais as cores fotográficas se pretendem autênticas, mais dissimulam a sua derivação teórica. Ao invés, manifestando obviamente a sua origem teórica, as fotografias a preto e branco são mais concretas e, portanto, mais verdadeiras (106).

Assim, as cores fotográficas, como todos os elementos da fotografia representam conceitos transcodificados que simulam ser reproduzidos, automaticamente, segundo o mundo, sobre uma superfície.

É, pois, esta ilusão que é preciso decifrar, a fim de evidenciar a real significação da fotografia.

Aqui, o essencial passa por revelar as intenções do complexo *fotógrafo-aparelho* (107), o que significa distinguir entre a intenção do fotógrafo e o programa do aparelho. Decorrente deste critério, para Flusser, a *melhor* fotografia é aquela em que se manifesta a intenção humana do fotógrafo sobre o programa do aparelho, aquela em que o fotógrafo vence e submete o aparelho à intenção humana. Assim, cabe à crítica evidenciar o modo como o homem se esforça por adquirir um domínio sobre o aparelho, e como os aparelhos visam absorver as intenções humanas. Só então as mensagens fotográficas serão decifradas.

Outro traço peculiar da fotografia situa-se nas características da sua *distribuição* (108). As fotografias são distribuídas ao serem reproduzidas, quando o aparelho fotográfico produz protótipos, que são os negativos, a partir dos quais é possível fabricar e difundir uma infinidade de estereótipos ou cópias. Consequentemente, o conceito de *original* perde o sentido no caso da fotografia, como já o detectara e afirmara, no teor da sua conjectura, Walter Benjamin. Porém, actualmente, ainda se encontram vestígios de prestígio no *original fotográfico*, que continua a ser mais valioso do que a reprodução no jornal. Contudo, isto não impede que a fotografia submetida ao papel marque o primeiro passo na tendência de uma desvalorização do objecto e valorização da informação, procedendo-se, pois, a uma transvalorização dos conceitos tradicionais.

Os aparelhos de distribuição fotográfica dispõem de um programa de *canalização da fotografia* (109), impregnando-a de uma significação decisiva para a sua recepção, na indução de um comportamento de *feed-back* por parte da sociedade.



O fotógrafo também participa desta codificação, quando visa um canal específico do aparelho de distribuição e codifica, determinadamente, a sua imagem. Esta mistura veemente da intenção do fotógrafo e do programa do canal confere um certo teor dramático a toda a imagem fotográfica. Ao escamotear esta luta, a crítica tradicional colabora com os canais e actua contra os fotógrafos - esboçando a vitória dos aparelhos sobre o homem -, e torna os *media* totalmente invisíveis para o destinatário da fotografia, que a recebe de forma não crítica e adoptando um comportamento mágico. Assim, a fotografia é apreendida como algo de negligenciável que se pode recortar dos jornais, rasgar ou fazer seja o que for, na expressão de reacções à mensagem da imagem em gestos rituais, antagónicos a um comportamento histórico.

Eis, pois, o que se torna manifesto numa aproximação à temática da *recepção da fotografia* (110).

A fotografia serve, então, para reprimir as faculdades críticas e a consciência histórica do funcionário post-industrial, formando um círculo mágico e envolvente sob a forma de *universo fotográfico*.

O *universo fotográfico* (111) tal como é constituído actualmente, é uma realização accidental de algumas das possibilidades que oferece o programa dos aparelhos, sendo que as outras possibilidades programadas se realizarão accidentalmente no futuro. Assim, esta sucessão e mutação permanentes dão lugar a um universo de fotografias redundantes, de onde irrompem como brechas, as fotografias informativas dos fotógrafos. Tal como os fotógrafos, também os críticos que tentam desvendar o jogo automático da programação, procuram encontrar um lugar para a intenção humana num mundo dominado pelos aparelhos. Todavia, os aparelhos assimilam, automaticamente, estas tentativas libertadoras e servem-se delas para enriquecer os seus programas.

Então, segundo Flusser, cabe à *filosofia da fotografia* (112) evidenciar e dissecar esta luta entre o homem e o aparelho, que se desenrola no âmbito da fotografia.

E o que está em jogo é, precisamente, a liberdade num novo contexto, aquele em que tudo repousa no acaso e conducente inexoravelmente ao nada.

É neste clima absurdo que, de acordo com Flusser, a filosofia da fotografia deve colocar a questão da liberdade humana, salientando como essa liberdade não tem qualquer lugar no domínio dos aparelhos automáticos, sendo, todavia, possível descobrir aí um espaço escapatório para a liberdade. Espaço desvendado pelos fotógrafos, desde agora, os homens do futuro, que será o dos aparelhos - os seus gestos são programados pelo aparelho fotográfico e eles jogam com os símbolos, trabalham no sector terciário, interessam-se pelas informações e produzem objectos desprovidos de valor; contudo, isto não os impede de ter uma actividade não absurda e de pensar e agir livremente.

Concluir-se-à, então, que a liberdade é a estratégia que consiste em submeter o acaso e a necessidade à intenção humana e ser livre é jogar e lutar contra os aparelhos, como o fazem os fotógrafos, reitera Vilém Flusser (113).

É o fotográfico, o olhar integrador do fotógrafo na concretização de uma arte extrema no contexto de um universo fotográfico. Iniciativas fotográficas, em gestos fotográficos de homo ludens, funcionário que busca informação em torno de uma black box, caixa escura ou a aura de *La Chambre Claire*, *une affaire de noir*. Input ou output. Homo photographicus planetário, caçador armadilhador que é, também, agulheiro e caçador paleolítico, já inteligência artificial. Idolatria que é alucinação em hardware. Ritualização post-histórica de um acontecimento fotográfico ou uma espécie de não-cena e não-lugar, não-duração, espaço-tempo em processus de reprodutibilidade. Transvalorização do original fotográfico em programa de canalização e recepção da fotografia. Reprodução e transmutabilidade. Impressões fotônicas. Primeira imagem técnica. Fotões impregnadores na mistura de realidade e real, num universo fotográfico post-industrial. Liberdade humana em espaço desvendado pelos fotógrafos, homens do futuro. Fragmentos de realidade numa dupla trama de real e o seu terrível e verdadeiramente fascinante mutismo ou bavardage mortel. *La fascination la plus mentale, una cosa mentale*. Léonard de Vinci estimait. O cinza é a cor da teoria. Tecno-lógica. Cosmo-lógica. Ciência. Não-saber, o universo em quasi-relações. *Pur et cosmologique voici*. O silêncio fotônico e intersideral. A visão fotográfica. O olhar integrador. Fotografias.

Trata-se, assim, de averiguar do papel do fotógrafo e do lugar da criatividade, face ao estatuto das impressões fotográficas, das suas características de textura e estrutura, num domínio físico e material por excelência, de acordo com Van Lier, e desenvolvendo-se essa actividade, que se quer imaginativa e inventiva, numa sociedade post-industrial dominada pelos aparelhos e seus programas, segundo Flusser.

Alcançamos, então, o efectivo vulto da fotografia a que Lemagny chama *fotografia criativa*.

“La photographie n’aurait donc à compter que sur elle-même. Se proclamer soi-même n’entraînant aucune légitimité, le rapport de soi à soi ne saurait être ici que la mise en doute. L’histoire qui justifie et fonde la photographie en art est celle de la photographie qui se met elle-même en question.

.... la photographie créatrice ne se définit plus comme excellence technique, ni réussite esthétique, ni continuité évolutive dans le temps. Elle se constitue comme art dans la mesure où il est des gens qui font des photos en s’interrogeant sur ce qu’est la photographie.

... Au fil de son histoire, la photographie aurait ainsi gagné d’être art pour s’être vue remettre en question (et même de façon discontinue et fragile) sans se laisser entièrement définir, récupérer par ce qui n’est pas elle-même. Elle est art par ce qui, en elle échappe à la définition.” (114).

Surge, então, a relação particular da fotografia com a realidade.

Transportada até à arte pela sua aparente afinidade com todos os meios de transmissão modernos, numa altura em que a arte necessitou de desaparecer na ideologia da informática, a fotografia ergue-se, desde há pouco, como um modelo de resistência à dissolução do real na torrente das conexões e das relações. Bloqueando a mensagem pela aparição de

uma irredutível presença, as fotografias encontram os quadros e as estátuas na imutável definição do que foi sempre arte como revelação do ser.

De uma situação marginal, a fotografia passa a posicionar-se no centro das questões especificamente artísticas : os problemas do espaço, dos volumes, dos ritmos de formas e da qualidade das matérias, reflectidos enquanto tal por si próprios.

A noção de obra, que desde então, assume totalmente supõe, na sua plenitude, que o artista sabe bem que a sua técnica não o força a nada: "...le véritable artiste sait qu'il s'agit que de technique, toujours et seulement de technique. ... Il est une technique ouverte, une technique comme chemin, prise en charge par la conscience comme interrogation sur soi-même. De cette technique ou situation de doute et de recherche à la création, la différence est mince, très mince. Seulement une plus ou moins grande tension vers le futur." (115).

Uma obra é, então, o resultado de um trabalho técnico que se sabe livre e aberto, o contrário de uma aplicação de receitas feitas visando um resultado previsto. Ao aceder à obra, a fotografia rompe as suas últimas amarras com o artesanato. Ao aceder à obra, a fotografia abandona também a vantagem ambígua de ser o banco de ensaio da arte moderna. O seu estatuto incerto torna-a disponível para todas as experiências marginais. Não sendo mais, somente, a ilustração de um saber fazer técnico, nem o acessório dum pensamento estético, as suas obras interrogam e põem em causa, após a conquista de uma autonomia plástica e poética.

É, então, que surge a post-modernidade da fotografia.

Post-modernidade no sentido em que as obras são postas a dialogar para além da imediata proximidade das escolas sucessivas, e em detrimento dos tabus que delimitam um sentido à história das formas. Ao entrarem numa relação directa da arte à arte, as obras não são mais solidárias dum pensamento teórico, irreversível e sempre em movimento, que as

molda tanto quanto elas daí emanam. Vazia de sentido, uma fotografia lança-nos na forma. Toda a essência foi retirada para se deixar apenas uma constatação de existência. Mas o suporte fotográfico é muito pobre em corpo material. A excepcional expressão das superfícies, essa riqueza descritiva é um florescimento sem envasamento. Nascida sob o impacto de uma vaga luminosa vinda do exterior, esta riqueza é apenas um pequeno afloramento da espessura interior. Um dos principais projectos dos fotógrafos criadores da actualidade é exaltar na matéria fotográfica a sua natureza mais particular. A questão não é, evidentemente, da espessura física do suporte fotográfico mas da sua espessura estética.

Movida pelo paradoxo existente de fazer entrar na esfera da arte uma espécie, simultaneamente, tão fina de matéria e tão rebelde à harmonia, a fotografia é envolvida pelo niilismo que se associa à arte moderna, até ontem. Hoje, com a sua igualdade adquirida, ela revela-se capaz de se alargar às dimensões de todos os sonhos. (116)

Outra singularidade que a fotografia revela diz respeito à muito esbatida e quase nula distinção entre fotógrafo e espectador: o disparo fotográfico congela um instante muitas vezes inconsciente, quando, por exemplo, alguns fotógrafos apenas descobrem as suas fotografias nas provas de contacto - e aí eles tornam-se espectadores. A fotografia alcança, pois, uma aproximação entre autor e espectador, contribuindo, deste modo, para dissipar a velha e vã questão que gira em torno de saber se é o autor ou o espectador quem faz a obra. Em fotografia apenas a obra é decisiva e artistas e espectadores apresentam-se em função dela. A fotografia não suprime plenamente esta distinção, mas esbate-a por um espanto comum face ao que se impõe - a obra. E, justamente, numa relação inversa à do real, tudo o que há numa fotografia é sombra e luz: em fotografia, a sombra materializa-se e a luz é a ausência de grãos de prata. A imagem fotográfica encontra a sua materialidade nas sombras que, na realidade, são apenas ausência de luz. O fotógrafo depara-se, assim,

com uma matéria a trabalhar, através de um doseamento de luz e proporções de elementos químicos, mas que serão sempre decisões do seu olhar (117).

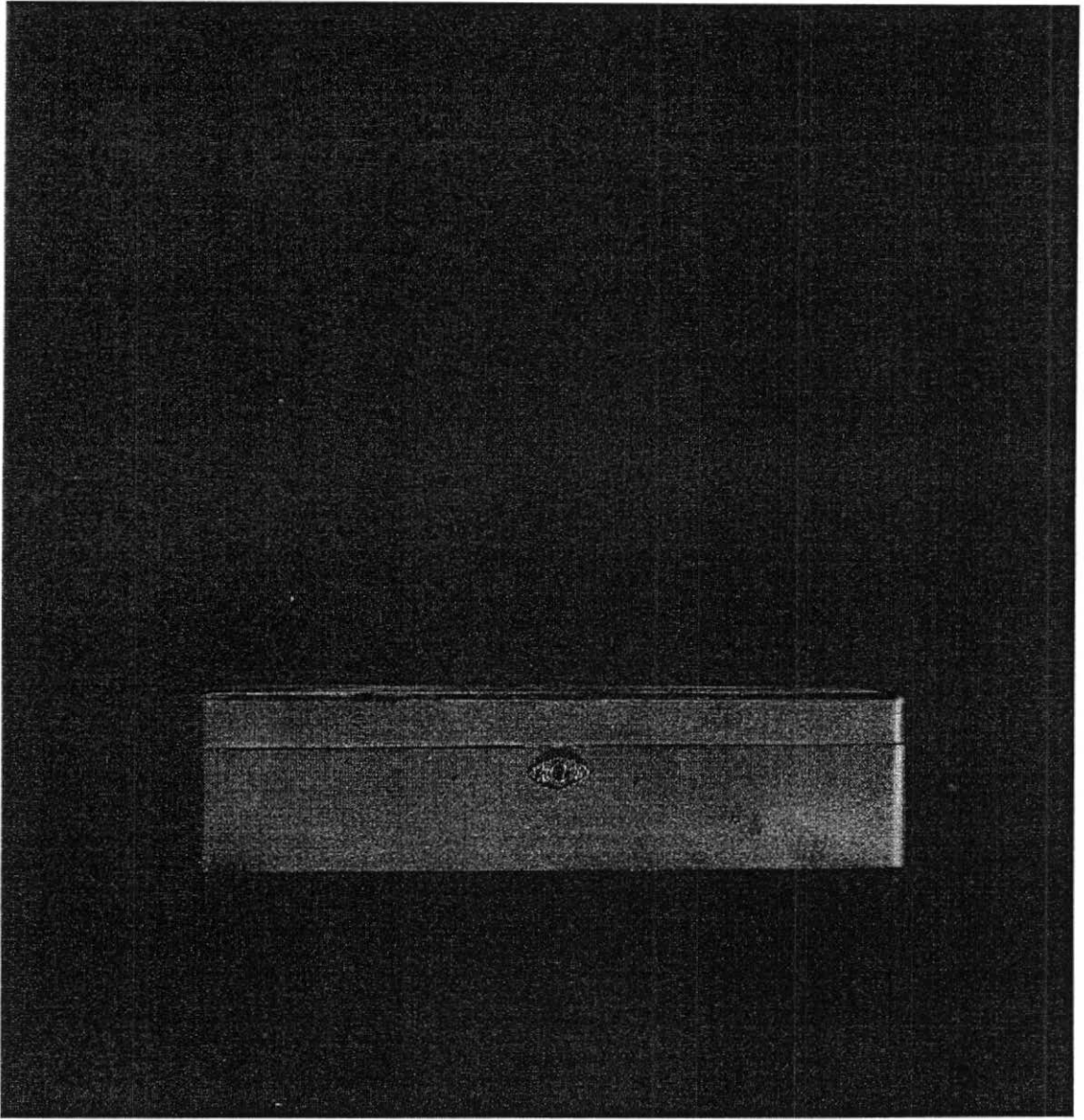
“..... Ainsi, seule la voie de l’art resterait ouverte à la photographie lorsqu’elle n’est pas récupérée par des utilisations étrangères. Mais la photographie est une technique, réétons-le.

.... Mais cette technique, qu’elle est, ne va-t-elle pas devoir en sortir , sortir d’elle-même, en cessant d’être elle-même, pour atteindre à l’art ? En aucun cas, car l’artiste en photographie ne peut pratiquer son art que par un constant retour sur as technique. En photographie, comme dans les autres arts, tout n’est que technique qui sans cesse se retourne vers elle même et se remet en question. Sans modèle à suivre ni intention utilitaire, partout *la photographie créative* transporte avec elle son inquiétude quant à son propre savoir-faire.” (118), afirma veementemente Jean-Claude Lemagny.

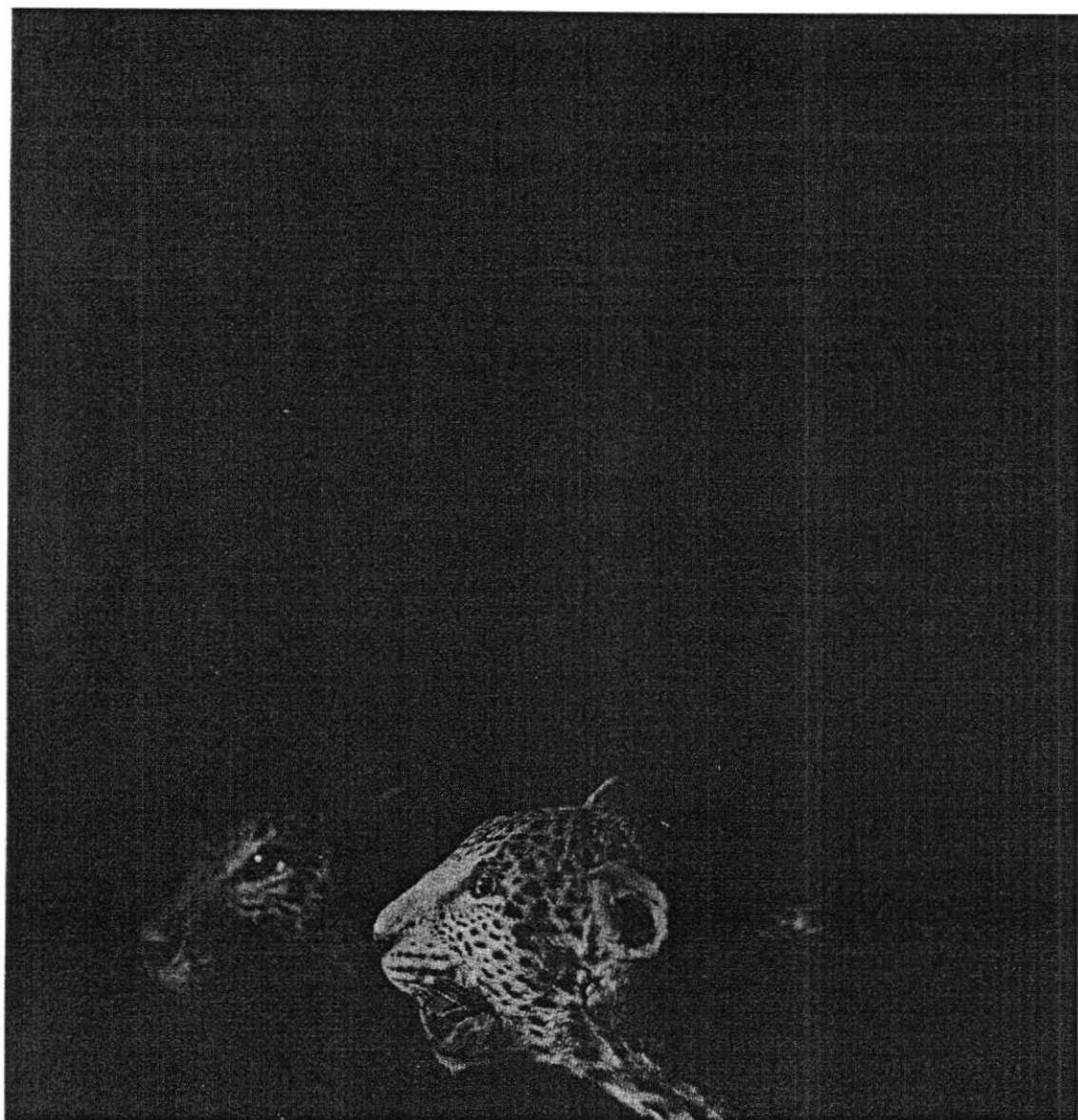
Trata-se, então, de colocar em conjunto imagens, encaradas como formas, suficientemente parecidas e igualmente diferentes para se poderem articular num mesmo ritmo e num mesmo espaço poético.

“Montrer cela est le plus actuel et le plus urgent des devoirs. Car la photographie est en train d’assumer et de sauver la véritable nature de l’art, qui est de nous mettre au contact des formes matérielles, de nous replacer en présence du réel. Quels que soient par ailleurs les codes et les écrans qui nous séparent.” (119), declara peremptoriamente Lemagny.

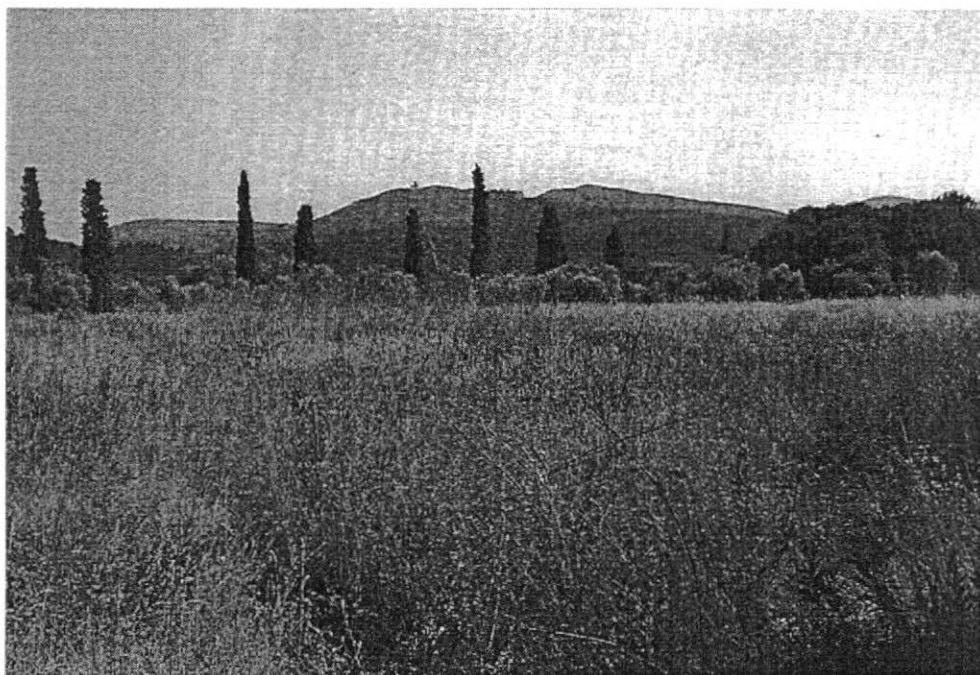
Assim, procederemos no capítulo que se segue, ao seguirmos a trilha dos caminhos da imagem na obra fotográfica de Jean-Pierre Bonfort.



Jorge Molder (1947)
The secret agent
1991



Jorge Molder (1947)
O coração da ciência
Uma taxidermia de papel
1989



Jean-Pierre Bonfort (1947)
Sico Conímbriga,
1997



Jean-Pierre Bonfort (1947)
On revient toujours
1996

LE CHOIX

“ Sans rien perdre de sa nature d'enregistrement, la photographie d'aujourd'hui se montre de plus en plus proche des grands thèmes poétiques qui nous rapprochent du réel par nous ressenti. Elle s'est assouplie au point d'épouser non seulement optiquement mais poétiquement les caprices les plus mouvants, capricieux ou tremblants, au contact intime et changeant entre forme et matière. Là où les constructions claires et distinctes sont devenues plus l'accident que la norme, où les reflets se tordent comme des flammes, où les volumes grossissent et rêvent en bulles sans mesure, la pétrification photographique donne à l'ébullition un corps où se fixer. Et à notre contemplation elle donne à voir des mondes incroyables mais vrais.” (120).

Jean-Claude Lemagny

“Jean-Pierre Bonfort a depuis longtemps dépassé le stade de «belles photos réussies» pour se consacrer à des projets de longue haleine où la pratique photographique est à la fois le support et l'objet d'une recherche. Chez lui ce qui est vu ne se sépare plus d'une réflexion sur la manière de le voir.” (121)

Jean-Claude Lemagny

Jean-Claude Lemagny ao longo do seu trabalho teórico e de reflexão fala-nos, quase obstinadamente, das obras dos fotógrafos, advertindo-nos contra os perigos da abstração e do discurso teórico, considerando o carácter específico da fotografia: "La photographie sauvait la vibration profonde et sans fin du réel. Ce moindre de matière prenait en garde ce qui restait de vérité dans l'unique et le particulier, en nous rappelant que la vérité ne s'incarne que là. ... Seuls les artistes authentiques continuent d'assumer lucidement ce corps-à-corps avec la matière..." (122).

Em consonância com esta advertência e após uma abordagem genérica à fotografia, nos capítulos anteriores, passamos a uma outra etapa do processo em curso, em que é tempo de constatarmos que muitos dos efeitos da fotografia só são possíveis graças à intervenção humana, a intervenção do *fotógrafo*. E este assume, frequentemente, uma atitude de grande modéstia face ao seu papel, ao colocar a tónica na visão, e referindo-se mais ao acto de registar do que ao de criar, a *visão fotográfica* a que alude Henri Van Lier (123).

Todavia, é de criação que, efectivamente, se trata quando abordamos uma obra como a que JEAN-PIERRE BONFORT, vem construindo, num contributo para a produção estética da nossa temporalidade.

JEAN-PIERRE BONFORT, o fotógrafo por nós escolhido, é a nossa opção crítica sobre um trabalho que, nos domínios da fotografia contemporânea, se afirma pelo seu valor de autenticidade, singularidade e intemporalidade, na constituição de um já extenso corpo de obra, dotado de uma vincada marca de autoria, atributo da expressão artística por excelência.

Uma opção estética e subjectiva, como qualquer opção crítico-analítica.

“Enigmas estéticos” é a expressão usada por Wittgenstein para se referir aos “...enigmas dos efeitos que as artes têm sobre nós” (124) que, contudo, não são enigmas quanto ao modo como são causados. Em consequência, podemos referir-nos às reacções perante as obras de arte, mas não traduzimos esse sentimento que é o da perplexidade estética, a que se chama o “efeito da obra de arte”. Até porque o enigma apresenta-se, por definição, como a questão sem resposta: “O que é místico é que o mundo existe, não como o mundo é.” (125).

Então, o tipo de explicação que pretendemos quando nos encontramos intrigados por uma impressão estética não é uma explicação causal, não é uma explicação corroborada pela experiência...” (126), na medida em que estamos face a uma expressão vivencial singular, um sentimento simbolicamente traduzido. Pela via da estética procura-se uma relação diferente do “sujeito da linguagem” com o “mundo da linguagem”, que se manifesta por um “como”, não por um “porquê”, na busca da causa sem procurar alcançar o nível da explicação. Trata-se de uma visão que busca o que é singular, distinto e diferencial no objecto do seu olhar, na detecção da intemporalidade em sincronia com o espaço e o tempo em que ocorre, e com a consciência de que será sempre uma visão perspectivada em função dos seus próprios condicionalismos e determinações.

Assim, pela reflexão crítica “observamos para ver o que não veríamos, se não observássemos” (127), ensaiando uma expressão no limite do inexprimível.

Dizer do indizível é o desafio a que nos propomos na abordagem à obra fotográfica de Jean-Pierre Bonfort. O indizível. O que apenas pode ser mostrado. E esse deve ser o trabalho de Bonfort, cuja obra é veiculada pelo livro, mas também pelas exposições/instalações – o mostrar por excelência.

Neste contexto, na expressão de um juízo estético, a nossa atitude não é de todo, a de um juízo categórico sobre o trabalho do artista, mas antes a atitude e a consciência dos limites de uma leitura possível. É a

leitura de alguém que, em posse de elementos adicionais de interpretação, resultado de um trabalho de reflexão, em posse dessas importantes ferramentas, se encontra em situação privilegiada para proceder a uma interpretação plausível – leitura subjectiva, evidentemente, na concretização de uma obra outra, na ponte de comunicação entre o artista e o público. Mas, leitura que não se pretende nem procura condicionante de outros olhares, do olhar de cada um quando confrontado com a obra do fotógrafo. Até porque é nossa convicção profunda que é, essencialmente, pelo mostrar, pelas qualidades intrínsecas sublinhadas por uma autêntica e forte marca de autoria, que a obra de Bonfort se afirma na plenitude do seu valor artístico.

São os caminhos do Ver ao Mostrar em Bonfort, que ensaiamos traçar pelo nosso olhar. Um acto de desvendar o que a outros olhares pode passar despercebido, por uma observação que procura alcançar o que se deixa mostrar na obra do artista, o que do seu olhar transparece. Neste caso, o olhar do fotógrafo para quem a imagem é quadro e enquadramento da realidade, limitada e prolongada no formato da página do livro ou no passe-partout, quadros segundos, emoldurando as imagens, tal prefácio do livro/quadro entre o texto/imagem e a capa moldura (128), num processo de enquadramento sequencial do olhar, antes enquadrado por esse outro quadro que é o campo de visão do olhar do fotógrafo, filtrado pela câmara fotográfica. Olhares, enquadramentos sempre orientados pela vontade criativa do artista. É o quadro viajante do fotógrafo para recorrer à terminologia de Henri Van Lier (129).

Portador de uma enraizada cultura montanhesa, a natureza desempenha um papel fundamental em todo o processo criativo de Bonfort. É em perfeita consonância com os ritmos da natureza, da montanha e das gentes que aí vivem, camponeses e pastores da altitude, que o fotógrafo opera, numa comunhão singular do artista com os campos da sua criatividade – a montanha e a sua natureza primordial.

Assim, é o viajante da montanha, amante da natureza da altitude e das gentes simples de carácter firme moldado por essa paisagem agreste, que primeiro transparece por detrás de cada imagem, que o autor vai agrupando em livros e serieções temático-formais. É o homem face à montanha e o forte sentimento da Natureza e do Ser, que percorre todo o trabalho de Bonfort, na estruturação de uma linguagem estética imbuída de um marcado espírito montanhês.

A constatação, pois, de um processo criativo, em que dificilmente se pode dissociar a vivenciação da obra criada de cada instante da vida: o olhar e o seu sentido, a apropriação da natureza pela estetização da mesma – a arte e a vida como unidade essencial e a dominante do arquétipo Natureza.

E a fotografia não é mais do que a escolha de um momento, a Natureza, a cada momento, nominada e nova pela posse do olhar.

Criar é escolher segundo os olhos do demiurgo.

A discrição, a austeridade, a quase humildade das imagens fotográficas de Bonfort são as características que primeiro se deparam ao nosso discernimento.

Com a dimensão e o sentido de uma obra literária, na constituição de um corpo coerente de uma escrita do olhar que é imagem, a obra fotográfica de Bonfort é, essencialmente, veiculada pelo livro e mostra-se, antes de mais, num convite à leitura.

As fotografias de Bonfort reúnem-se, então, sob a forma de livro: de acordo com o géneros da escrita / imagem, o autor vai organizando diferentes núcleos formais de texto / imagem, sendo o formato da cada livro a tradução material, imediatamente perceptível, da identidade de uma família de imagens e tornando-se ele próprio portador de sentido. É a fotografia entendida enquanto escrita e a obra fotográfica organizada em moldes idênticos aos de uma obra literária.

O fotógrafo procura, ainda, uma relação articulada das imagens com os universos da escrita, por um trabalho de parceria com escritores (Jaccottet / Berger) ou pela referencialidade à literatura, claramente expressa na escolha dos títulos das obras.

Jardin d'altitude, álbum de memórias em fotografia, é a serieção de imagens mais próxima da ordem do livro, a ler em dois volumes, na publicação de um caderno do viajante, na linha da tradição dos livros de memórias e desenhos dos viajantes do século XIX.

Verdadeiro diário de bordo do caminhante pela montanha, que arquiva as suas imagens preferidas em álbum, na concepção de *Jardin d'altitude* está implícita essa faceta da fotografia enquanto recordação de viagens, tão elogiada por Baudelaire "... Qu'elle enrichisse rapidement l'album du voyageur et rende à ses yeux la précision qui manquerait à sa mémoire..." (130).

Bonfort recorre à máquina fotográfica como o lápis de acesso imediato, mais fácil, prático e apropriado à sua perspicácia para esboçar um livro de notas que recompõe em álbum fotográfico.

Como tal, o corpo de fotografias de *Jardin d'altitude* adequar-se-à privilegiadamente à forma de álbum de fotografias, onde encontra a sua verdadeira dimensão e força de significação.

Dedicado ao pai do fotógrafo, é o reconhecimento sentido à natureza criadora, na evocação originária da "Criação do Mundo", como ponto de partida para todo um processo criativo e de criatividade.

Numa atitude de plena comunhão com a natureza, o fotógrafo vai registrando momentos vividos: as memórias da infância que se impõem pela imagem de uma cabana. A neve. Os abrigos. Os caminhos. As ideias que os percorrem. A vertigem da página branca. A marcha. Os encontros. Os projectos. A luz. As vozes do dia.

São as memórias do prazer de marchar pela montanha, do esforço físico, do contacto com a natureza, em que os caminhos convidam ao sonho e, na vivência de uma experiência particular da paisagem, emergem em pretexto de uma obra.

A altitude é, efectivamente, um universo mágico que liberta a imaginação: é a montanha enquanto presença poética dotada de um forte poder de evocação.

Já em 1336, Petrarca “mû par le seul désir de voir un lieu réputé pour sa hauteur, j’ai fait l’ascension d’un mont, le plus élevé de la région, nommé non sans raison Ventoux”. (131)

Com Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) e *Les Rêveries du promeneur solitaire* ou o Sétimo Passeio de Rousseau, a montanha entra, definitivamente, na literatura: “...ao fixar a minha atenção sobre os objectos que me cercavam, levou-me pela primeira vez a observar pormenorizadamente o espectáculo da natureza que, até então, não contemplara senão como uma massa e no seu conjunto. ... Vivificada, porém, pela natureza e revestida do seu traje de núpcias, entre os cursos de água e o canto dos pássaros, a terra oferece ao homem, na harmonia dos três reinos, um espectáculo cheio de vida, de interesse e de encanto, o único espectáculo do mundo que nunca cansa os olhos nem o coração.” (132)

Une ascension é uma narrativa que Ludwig Hohl começa a escrever em 1926, rescrita seis vezes até que em 1940 a coloca de parte, para só a publicar trinta anos depois. Por uma escrita que procura alcançar a expressão mais concisa e realista, reenvia, contudo, distinta e incessantemente para uma parábola. É, então, a história de dois jovens que partem para a ascensão de uma montanha: um enérgico, ergue os olhos à distância, avistando o fim e percebe "..."un grand navire qui ne ferait pas seulement route dans l'océan des terres, mais dans l'éternité" (133); o outro, indeciso, limita-se a ser, apenas, um seguidor, que após algumas peripécias abandona a marcha e regressa, enquanto o verdadeiro alpinista persegue um caminho solitário. Então, logo que alcança o cume, começa a viver conscientemente uma longa e penosa agonia, ao mesmo tempo que o seu companheiro, hesitante e medroso, encontra a morte instantânea, quando no regresso cai imprudentemente num impetuoso caudal. Coloca-se, aqui, a questão acerca da vida que cada um traça, mas que, absurdamente, a morte rectifica arbitrária e imerecidamente. São as questões primeiras sobre a vida e a morte, com a montanha, estruturante de carácter e comportamentos, como pano de fundo.

Por estes exemplos de *Les Rêveries du promeneur solitaire* de Rousseau, *L'Ascension du Mont Ventoux* de Petrarca e *Une ascension* de Hohl, encontramos exemplos paradigmáticos na literatura, que nos permitem uma melhor compreensão da atitude destes *Nouveaux Promeneurs Solitaires* (134), das suas fontes de inspiração, fontes de uma filosofia de vida, de fruição da natureza.

Trata-se também de um apego herético ao aspecto visual das coisas mais simples. E o interesse artístico pelo que é humilde exige uma outra linguagem estética.

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent

é um poema à natureza inspirado em Baudelaire:

“La Nature est un temple où de vivants piliers
Laisse parfois sortir de confuses paroles;
L’homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l’observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.”

Baudelaire (135)

“Correspondences” de Baudelaire ou, como já o afirmara Rousseau, “Os odores suaves, as cores vivas, as formas mais elegantes parecem disputar entre si o direito de fixar a nossa atenção. Basta amar o prazer para se entregar a sensações tão doces....” (136)

É o que faz Bonfort que, apoiando-se no espírito das correspondências poéticas de Baudelaire, ousa sair do universo da fotografia, puro e duro, para a equiparar a uma arte como a pintura ou a música, e numa postura a que Henri Van Lier chamaria de *arte extrema* (137), numa eleição coerente e em conformidade com as indagações e buscas mais profundas.

O título, *Les parfums, les couleurs et les sons se répondent*, um pouco grave, um pouco imbuído de humor, torna esta série numa afirmação da fotografia em espaço de abstracção, quando o autor se aventura a apresentar as suas imagens em dípticos, distanciados do suporte único das fotografias de paisagem que até aí elaborara, e arriscando-se mesmo a cair num certo grafismo redutível. Bem sucedido nesta nova ousadia, Bonfort irá, anos depois, reformular este trabalho, reenquadrando-o sob um formato quadrado e inserindo as fotografias, assim, repensadas numa espécie de envelope, para melhor delas se apossar e, também, para as acalmar na clausura formal e categórica deste livro.

Les voix du jour é um outro poema à natureza:

“N’écoutez plus le bruit de nos soucis,
ne pensez plus à ce qui nous arrive,
oubliez même notre nom. Écoutez-nous parler
avec la voix du jour, et laissez seulement
briller le jour” (138)

Philippe Jaccottet

Cinco polípticos em variações sobre um tema – a natureza elementar. A natureza fundamento. Âmagô. O olhar criador, selectivo, poético do fotógrafo.

A escrita da luz, pelo apuramento das potencialidades de composição de cada imagem e da plasticidade da tinta que é a luz.

“Dans une lumière qui veut moins clarifier que sourdre de l’épaisseur, moins illuminer l’apparence que révéler la présence, nous sommes parmi des formes sans cesse vues à travers, passant au travers, venant du fond, se levant, émergeant, s’immergeant.” (139).

É o fotógrafo no exercício do seu poder de alquimista e a estrela das neves é a estrela da obra, em Bonfort.

Como uma nuvem, a neve é o véu do mundo visível. No seu esplendor silencioso e nu, a neve é, em simultâneo, o sono de todas as coisas e a oferta de uma plenitude. A neve transmuta o vazio em absoluto, a nudez em pureza, a ausência de cor em luz, “quintessence de la pureté”. A neve é, analogamente, na densidade do seu elemento físico, um símbolo. Imagem perfeita, ela suscita a amplitude e a oscilação do livre curso da imaginação, ao mesmo tempo que protege esse reino interior e secreto do olhar indiscreto, cobrindo com o seu manto branco o

mistério da vida. E é segundo este valor simbólico e pelo seu poder de evocação, que somos transportados a contemplar com encantamento as paisagens de Inverno de Bonfort: "Là où la terre s'achève levée au plus près de l'air (dans la lumière où le rêve invisible de Dieu erre) entre pierre e songerie cette neige: hermine enfuie" (140).

"Qui possède les yeux et les sens qui conviennent pour reconnaître le grand ligne blanc, quintessence de la plus haute pureté, sur laquelle la Nature se prépare à une nouvelle vie?" (141) pergunta Gaspar David Friedrich. A que nós, hoje, respondemos: também Jean-Pierre Bonfort, que busca nas fontes do imaginário romântico e, nomeadamente, em Gaspar Friedrich, matéria de inspiração favorecida, ainda, pela sublime natural atmosfera dos Alpes em que vive.

La nourrice des oiseaux e ***Nous voyons mais nous ne savons rien*** são pequenos livros, cuidadosamente encadernados, em que por uma escrita / imagem intimista e a afirmação do primado da dimensão plástica, se expressa a faceta mais pessoal de Bonfort.

Por um minucioso tratamento da imagem e uma pesquisa exaustiva das virtualidades da luz, as fotografias adquirem o sentido de pequenas novelas, na expressividade de um imaginário rico de evocações. É a imagem formalmente trabalhada por ensaios múltiplos, no abrir e fechar de janelas enquadrantes, na busca de aspectos que só se revelam a um olhar exercitado e perspicaz. Ainda, um trabalho de verdadeira alquimia, quando o fotógrafo, por uma aturada pesquisa, fabrica a luz adequada aos seus fins estéticos: no limite do branco, a dimensão onírica das imagens de *La nourrice des oiseaux* e no limite do preto a densidade de *Nous voyons mais nous ne savons rien*.

Ora, simbolicamente o preto é a ausência total de vibrações que a luz comporta, e o branco é a presença absoluta de todos os elementos vibratórios.

Numa outra versão de *La nourrice des oiseaux*, aqui em trabalho de parceria de Bonfort com o escritor Philippe Jaccottet, um pequeno livro, sóbrio no gosto, acolhe em dois cadernos soltos, unidos por uma moldura / capa, olhares veiculados por escritas distintas: a escrita da luz nas fotografias de Jean-Pierre Bonfort e a escrita da língua na palavra de Philippe Jaccottet. E então a poesia é quando as imagens e as palavras se encontram. Lá, em comum, a decifração da grande cena mundo que é a natureza primordial: a terra, a água, o ar, o vento, a luz.... O olhar e a voz, designando o que não se deixa nomear. A natureza fundamento. São as vozes do dia na celebração da luz. Não uma luz transcendental, mas essa luz natural de cada amanhecer, que fatalmente transporta consigo o prenúncio do seu declínio. Natureza. A beleza dos Alpes, esse indescritível caos. A projecção de imagens do poeta na descrição do cosmos. O sentimento de extensão territorial e o sentido vivido do real. O poeta detém-se entre o dia e a noite, entre o céu e a terra. Contudo, ele não é um mero "voyeur" mas uma presença viva. Não se ama o que se vê, vê-se o que se ama. Então, o poeta não é aquele que produz a imagem, ele é imagem. Daí que estas imagens de Bonfort e Jaccottet, sejam imagens simples, indescritíveis, porque não descrevem nada, mas simplesmente estão lá. A poesia é, assim, conversa com a natureza, como conversa da palavra com ela própria - a palavra poética é a palavra da natureza e a poesia é a narração / re-narração das coisas. A poesia dá a ver, mostra-se. Pelas fotografias de Bonfort e pelas palavras de Jaccottet. Talvez por isso mesmo, a fotografia e a escrita na sua articulação sejam um excesso, uma sobre a outra.

Encontramo-nos, pois, face a este paradoxo de que é a poesia, resultado do encontro da fotografia com a escrita, que fixa os seus próprios limites enquanto

poesia, mas é ela também que ultrapassa os limites, na perspectiva de um devir ilimitado. O desejo do poeta é desejo de ver, e a visão é o próprio instante da sua dissolução como visão. Tal é o desejo de uma visão completa. Talvez, mesmo, a tentação por um pedaço do mundo.

Trata-se, então, de dizer o texto e a fotografia nos seus diversos estádios, ficção em elaboração, utopia de uma expressão total, enfim, renovação da expressão fotográfica e literária. São os laços possíveis que cercam os discursos possíveis, antes de confrontar as experiências das obras e de interrogar sobre um lugar privilegiado da confrontação: o livro.

As fotografias de Bonfort como que co-assinam a poesia, em imagens apreendidas do mundo de que fala Jaccottet. Mas também, o poema surge do movimento da palavra no espaço oferecido pelo olhar. A poesia de Jaccottet encontra-se sempre numa relação com o mundo, aqui materializado pelas fotos de Bonfort. A palavra estabelece uma relação com o que ela designa e a fotografia surge como uma confirmação. O discurso poético torna-se, então, possível na sua própria manifestação.

Jaccottet como Bonfort distanciam-se da grandiloquência, por um discurso comedido, discreto. A poesia de Jaccottet é de uma austeridade contida, palavras medidas, que fogem ao gratuito, tal como as fotos de Bonfort se distanciam de qualquer efeito aparatoso.

A escrita de Jaccottet é percorrida por uma certa fluidez, uma lisibilidade lumínica: as palavras são traçadas com uma clareza que é deslumbramento, que todavia, não é concessão, mas antes caminho que se abre ao leitor e o conduz a um assombro face ao alcance da sua voz (do dia). Dir-se-ia que Jaccottet é um poeta da luz, ele ama a luz, mesmo quando esta é sombra, noite, morte. É límpida e lumínica a sua escrita, o seu universo povoado de campos, colinas e lagos, de cordeiros e cisnes, estrelas e cristais, lágrimas e sol, neve e esmeraldas: "Et le printemps est poussière lumineuse."



Por uma acuidade visual exacerbada, Bonfort alcança uma harmonia lumínica subtilmente elaborada por suaves gradações de cinza, no limite do branco, na negação de uma fotografia espectacular de aparatosos efeitos de resplendor ostensivo.

Numa aproximação mais objectiva ao campo da nossa análise, trata-se, agora, de interrogar a relação da fotografia / texto neste livro onde a fotografia de Bonfort e o texto de Jaccottet coabitam ou se fundem, buscando, como o querem Walker Evans e James Agee, “uma independência completa e uma colaboração total” (142).

É o livro enquanto território da escrita como motivo, da imagem como pre-texto, da literatura enquanto aventura abandonada à experiência fotográfica.

Antes de mais, ter em conta os sistemas narrativos em jogo nestas sequências. Confrontamo-nos, assim, com a hipótese de relações de dependência, manifestas nos seguintes moldes:

- um como a síntese do outro, ou pelo menos traduzindo os principais elementos num novo espaço, a fim de permitir, após confrontação dos dois, uma boa compreensão do discurso;

- um como análise do outro, ou seja, que ele retome cada elemento para comentar a sua estrutura e a sua importância, a fim de propor uma leitura explícita.

Mas, nesta articulação, as relações podem ser mais complexas, como tão bem o explicita John Berger num dos seus escritos: “A energia da atracção pode tomar a forma de oposição, de uma equivalência, dum conflito, de uma recorrência.” (143).

Detemo-nos, assim, sobre dois temas de reflexão: qual a relação entre as fotografias e o texto? No conjunto de fotografias, cada imagem tem o seu próprio sentido ou será que se estabelece uma relação entre cada imagem, que no conjunto se constituirá como “texto”, tecendo e constituindo um acréscimo de significação?

Constatamos claramente uma vontade de manter independentes, embora articulados, os textos de Jaccottet e as imagens de Bonfort.

Assim, no pequeno livro constituído por dois fascículos, cada um deles é composto por duas folhas dobradas ao meio, acolhendo as fotografias e encerrando uma outra folha central de texto, pelo que as fotografias como que envolvem materialmente o texto, conservando, contudo, uma total independência. Mas, pelo processo de concepção do livro, verifica-se um certo entremear das fotografias com o texto, porque se, por um lado, o texto é a folha central solta de cada fascículo, por outro lado, no acto de folhear ele surge alternado com as fotografias. Todavia, o texto, constitui um contínuo que primeiro interrompe e depois abre para as fotografias. Estamos, justamente, face a uma autonomia absoluta e, simultaneamente, uma complementaridade total. É que este livro recorre marcadamente a dois instrumentos distintos: o aparelho fotográfico e a palavra impressa. Assim, sendo que as fotografias não têm valor de ilustração e o texto não funciona com mera legendagem da imagem, e precisando qual o papel respectivo, fotografias e texto estão em pé de igualdade, mutuamente independentes e colaborando completamente, recorrendo, ainda, à terminologia de Evans e Agee.

É que texto e imagem visam a mesma realidade, de acordo com os meios que lhes são próprios e propondo o ponto de vista dos indivíduos implicados na realidade, que tentam recortar segundo parâmetros múltiplos. E se o fotógrafo se apaga por detrás do acto de fotografar, em nenhum momento a palavra de Jaccottet se demite, ou se anula a sua presença: diante da realidade das coisas Jaccottet sente-se obrigado a uma decifração, enquanto que Bonfort se sente limitado a uma leitura exacta.

Detectamos como dominante o facto de o texto e a imagem darem conta das mesmas atmosferas, mas nunca se sobrepõem e a imagem não aparece nunca

como ilustração do texto. Bem ao contrário, podemos constatar que a realidade se torna mais minuciosa através das palavras do que da imagem fotográfica.

Na restituição da realidade, as palavras podem ir mais longe do que a fotografia e podem mesmo proporcionar-nos elementos que não são perceptíveis na imagem: "Le bleu intense et froid du ciel au-dessus de la neige qui couronne la montagne...".

Por outro lado, neste vaivém entre o texto e a imagem, a percepção da fotografia também se agudiza. Senão, atentemos à imagem intitulada "Paris 1979" e não poderá esta realmente representar "un monument à la mémoire du cygne?", como o diz o texto de Jaccottet.

Refira-se que estas correspondências se verificam por uma comunidade de visões. Ambos os autores utilizam o mesmo real como material de base a que recorrem: fragmentos da realidade, fragmentos de uma realidade mais vasta que é a Natureza. Então, escritor e fotógrafo equiparam-se no seu ideal de uma percepção absoluta - a Natureza, enquanto imagem fixa, sob a forma de fotografia ou de descrição. Verifica-se, assim, um desejo de plenitude de contacto entre o texto e a fotografia, mas não uma interpenetração; fusão apenas sonhada, e que é enquanto desejo que é apaixonante.

A relação entre a imagem e o texto é, pois, algo ambígua: de certo modo, a fotografia dispensa as palavras ao suscitar essencialmente uma emoção que diríamos da ordem do literário: quando se olha para uma fotografia, quando se mergulha numa fotografia, o que está em jogo entre a fotografia e o observador é da ordem de uma emoção absolutamente idêntica àquela que se experimenta quando se lê. É nesta medida que podemos dizer que a fotografia é da ordem do literário. A imedietude do contacto dos olhos e do intelecto com o que está numa fotografia, o modo como o espírito de cada um entra e se estende no interior desta, está próximo do efeito desse prazer que se sente quando se lê, de se investir na passagem que se lê e de se estender no seu interior.

Mas o importante está sempre subentendido e é lá que também a fotografia e a literatura se encontrem. A literatura como a fotografia assemelha-se a um *iceberg*: uma pequena parte emerge, o que se pode ler, ver ou compreender, mas só se adivinha a grande massa escondida e obscura. E o importante é o que o leitor ou o espectador regista sem compreender.

É o que procuraremos buscar, por uma abordagem mais exaustiva da relação texto / imagem, na articulação das escritas de Bonfort / Jaccottet.

Assim, constatamos, antes de mais, que uma série de fotografias tem o seu próprio discurso, ela é feita de múltiplos reenvios e referências: ler é também unir.

No primeiro caderno, a escrita como que acompanha a amplitude da paisagem por uma nomeação genérica dos seus componentes, verificando-se uma perfeita articulação entre texto / imagem. Mas o texto acrescenta, enriquece mesmo, o conteúdo das fotografias, pela sua capacidade de narratividade.

É, então, um pouco a negação dessa ideia de que a fotografia, relativamente à intervenção literária, descreve demasiado bem, enquanto experiência a mostrar, que dispensa o supérfluo do dizer, e é a afirmação da noção duma complementaridade entre as duas expressões.

Assim, constatamos uma certa deslocação do texto em relação à imagem, verificando-se a articulação por um processo de "flash-back", num vaivém entre as imagens e a escrita, e de um fascículo para o outro fascículo do livro. A segunda série de escrita remete, por um processo de deslocamento temporal, para as imagens da primeira série de fotografias. Cria-se, então uma certa "décalage" entre imagem e texto, o que está na base e dá origem à verdadeira qualidade e dimensão literária e estética deste livro. Contudo, esta não é uma perspectiva dialéctica do tempo, mas uma visão e relação da ordem do transcendente. No vaivém entre escrita e imagem, a busca do tempo perdido desemboca, nesse lugar

transcendental, para além do tempo, na perenidade do esteticismo que transmuta as paisagens / imagens do fotógrafo e os tempos vividos pelo autor da escrita.

Mas esta relação temporal que se estabelece entre a escrita e a imagem e também entre a própria escrita, encontrará um paralelo na própria dimensão temporal que a fotografia, enquanto *medium* implica: pela pose, é o instante em que o real é imobilizado, essa paragem no tempo, num presente que remete para o passado. Joga-se, pela imobilização do tempo, com uma dimensão temporal relacionada com a Morte, na essência de uma paragem violenta: pela acção de um simples disparo entra-se bruscamente na Morte crua e literal - a Vida e a Morte, é o paradigma antitético que separa a pose inicial do papel final, por uma imagem que produz a morte na pretensão de conservar a vida. É que a fotografia é ela mesma a incarnação da própria ideia de morte. E ela é também milagre: milagre a sua sobrevivência, milagre de retransmissão de um instante desaparecido, milagre da captura desse instante. Possivelmente é aí que se encontra uma das causas do seu carácter mórbido. Ela fala sempre da morte, do que não existe mais. "A morte é o eidos da fotografia" (144), como o afirma Barthes.

Contudo, se a fotografia está sempre ligada à morte e ao tempo que passa, o que mostra a fotografia tem sempre o ar de ignorar o seu destino.

É que a fotografia funciona, de certo modo, como uma profecia ao contrário: "tal como Cassandra, mas com os olhos fixos no passado, ela nunca mente" (145).

E a morte que a própria fotografia figura, surge na escrita de Jaccottet, simbolicamente, nas figuras do cisne e do cordeiro.

Mas se toda a fotografia é morte, esta ideia pode ser mais ou menos reforçada ao nível da própria representação. Assim, quando surge a figura do cisne

na escrita de Jaccottet somos, mais particularmente, remetidos para aquela fotografia de Bonfort intitulada *Paris 1979*, presente no mesmo fascículo, e que representa um tronco de árvores entrelaçado e ondulado. O cisne, símbolo do génio e da morte. O canto do cisne que é o canto derradeiro, obra última em prenúncio da morte. Também memória de infância nas montanhas cobertas de neve, tal pássaro das regiões frias em acto de migração. Uma insinuação ao ciclo natural da vida que se cumpre? Ou uma clara alusão à morte? Talvez, tão somente, cansaço e esgotamento da palavra.

A encerrar a serieção, surge, claramente, a insinuação à presença humana quando, por um lado, Jaccottet enquanto autor da palavra não se ausenta desta e não esquece a sua identidade: na segunda série de texto a sua voz é reforçada pela ênfase do “je”, a que a sua escrita, então, quase constantemente se subordina, e por outro lado, na fotografia de Bonfort surge a imagem de uma casa (*Dauphiné 1990*), lugar e indício do humano, a fechar o livro. O ciclo da Natureza. Natureza que se renova tal como a infância ressurgue, nesta imagem de neve, pela capacidade de elevação: “La neige d’ici, qui vole et ne se pose pas, qui semblerait plutôt monter. qui rend l’enfance. Heureuse.”

Talvez, que a presença do homem face aos elementos da natureza, e partilhando deles, seja significativa nesse sentido de trazer com ela a ordem da razão, da imaginação e da sensibilidade. A presença humana surgirá então como o elemento ordenador, a razão da Natureza. A imaginação dos poetas.

Trata-se, então, de uma apresentação escolhida de fotografias e textos, onde cada um é tomado como obra e onde as trocas entre as obras dos autores é o mais importante, ao ponto de originar uma obra outra, uma escrita particular, da articulação do trabalho do fotógrafo com o trabalho do escritor, na constituição dessa escrita final que o livro encerra.

Nous voyons mais nous ne savons rien ocupa um papel peculiar no corpo da obra de Bonfort, quando por uma escrita / imagem intimista se expressa a faceta mais pessoal do autor. Agora, Bonfort vai buscar, já não à natureza da montanha, mas à própria vida, natureza também, a matéria de que se serve para traçar um percurso autobiográfico, um auto-retrato facetado, em citações múltiplas à sua experiência existencial. Uma incursão pela memória vivencial, e a estetização da mesma. As fotografias adquirem, então, o sentido de uma novela, na expressividade de um imaginário rico de evocações. São fragmentos autobiográficos na constituição de uma narrativa, pela sucessão das imagens ao ritmo do folhear das páginas. Contudo, estas imagens esquivam à sua própria narratividade pelo poder de evocação: são, antes, deambulações da memória por lugares, pessoas, estados de alma, recortes de uma realidade vivida. Um questionamento sobre o próprio acto anamenésico deste registo segundo. É uma evasão à narratividade pelo aceder à essência das coisas, e a dissolução do autor por uma “mise en abîme” da fotografia.

Assim, dificilmente poderemos aceder ao sentido mais profundo e à verdadeira dimensão estética da fotografia em Bonfort, sem passarmos pela dimensão escritural e literária do seu trabalho. A dimensão da fotografia em Bonfort é, pois, fundamentalmente, literária, objectualizada pelo livro, verificando-se, então, uma mudança de registo a separar a fotografia da escrita do livro. É nesse outro registo, que a fotografia se integra no formato da página do livro, num processo de enquadramento sequencial do olhar. Olhar sempre orientado pela vontade criativa do autor que, no entanto, se dissolve na própria obra. A fotografia é, então, índice de uma ausência, na re-criação do seu próprio contexto. É que, precisamente, pelo livro o autor escapa à fotografia. O livro apresenta-se pois, como o mediador entre a fotografia e a sua leitura, surgindo a assinatura do autor e o título como os contornos emoldurantes, delimitativos e impositivos de uma ordem, assumindo o seu carácter verdadeiramente performativo de

referencialidade. A referência a uma presença que se ausenta, e a evidência da morte da memória, na falta de memória, pela qual se dilui e apaga o autor: *Nous voyons mais nous ne savons rien* - nós, como ele, vemos mas não sabemos nada. O título imprime ao livro uma dimensão impessoal na ausência do autor, que não mais avaliza dos seus actos, instaurando-se a própria imagem como soberana. Inscrição absoluta, impregnação, "não feita pela mão do homem".

Jean-Pierre Bonfort remete-nos, então, para essa imagem prototípica e achéiropoiète, tal véu de Verónica impregnado pelo suor e sangue da Santa Face, em que a imagem, *sine manu facta*, é ela mesma o Ser e a Morte, o mistério e o enigma.

Também as imagens de *Nous voyons mais nous ne savons rien* ganham o sentido e o mistério de impregnações de um passado vivido. Uma evocação do tempo, para além do tempo. A tinta impregna o papel profundamente, num trabalho plástico em que a mão do fotógrafo parece desaparecer. Um aceder à essência, à manifestação, pela simples evocação do Ser. Memória feita imagem. Aqui, claramente, nada se mostra, nada há a ver, tão somente matéria transmutada no cumprimento dos ciclos do tempo e no procedimento do seu próprio devir, num tanger a eternidade.

E o paradoxo instaura-se porque este é, fundamentalmente, um trabalho da memória sobre a memória e sobre o tempo. Talvez, antes, um trabalho da memória sobre a amnésia, no medo que esta implica. Assim, em receio de esquecimento, *Nous voyons mais nous ne savons rien*, dir-se-ia um trabalho quase penoso, no percorrer um caminho de um intimismo contido. Memória repleta de evocações. A vida e a morte, a luz e a sombra, o antes e o depois, o prenúncio da eternidade insolitamente mortal, a imobilidade, num agora que é sobrevivência sem ressurreição.

Mais do que uma evocação da vida, as fotografias de Bonfort falam da morte, de que a vida é fatalmente o prenúncio. É a profundidade de um olhar manifesta em imagens de espanto, memórias do vazio, em espaços de silêncio. A densidade memorial e sensorial. No limite. No limite da carga pessoal de um percurso intimista e no limite da exploração plástica das potencialidades da luz - uma certa velatura dos cinzas que se tocam no limite do preto, em imagens simples e harmoniosas, ou a descrição como o luxo maior.

E a força de *Nous voyons mais nous ne savons rien* reside exactamente no alcançar os limites - os limites do ser perpassados por um olhar: "...e defini-me. Conheço-me as fronteiras. Quero o resto." (Helder Macedo).

Com ***On Revient Toujours***, e na linha de *Les parfums, les couleurs et les sons se répondent* e de *Nous voyons mais nous ne savons rien*, enquanto caminhadas de um percurso biográfico construído por cortes e cadeias sequenciais, ou se quisermos, por rupturas na continuidade, este é o caso de uma revisitação do autor, quando alguns anos mais tarde decide rebuscar antigos trabalhos, antigas provas de contacto, que dão lugar a uma nova selecção, de acordo com os seus códigos actuais, novas e renovadas opções estéticas, dentro da linha de progressão e cadeia que é o sua obra. : "L'âge regarde la neige s'éloigner sur les montagnes" (146).

Agora, Bonfort resolve abandonar as belas impressões fotográficas sublimemente expressas nas paisagens, para partir para um trabalho sobre a matéria fotográfica: é a impressão fotográfica enquanto fundo conceptual e numa aproximação um pouco filosófica, como pretexto material para pintar monocromaticamente, abalando-a, degradando-a, arranhando-a ou riscando por um processo de

“grattage” ou “frottage”, enfim, desgastando e, na razão directa, enriquecendo a superfície, na busca de uma abstracção plástica.

Materialmente, é um livro de folhas volantes, soltas e susceptíveis de múltiplas e quase infinitas combinações, que se apresenta e afirma como indício desta postura estética.

A trilogia *Hommage aux paysans de montagne*, *Les champs de la montagne* e *Cabanes, chalets et bergeries*, é a fotografia ensaio na unidade de um intuito, a homenagem e o elogio à vida camponesa. À vida dura das gentes simples dos campos. Um tributo ao seu trabalho árduo perante a natureza adversa da montanha. Com estes registos, trilogia na unidade de um conceito – *Hommage aux paysans de montagne* – Bonfort dá voz a esses derradeiros habitantes da montanha, pastores e camponeses, unidos por um carácter modelado pela montanha e pela altitude. Daí a importância da relação dos retratos de *Hommage aux paysans de montagne* com as paisagens de *Les champs de la montagne* e *Cabanes, chalets et bergeries*, na tradução da relação do homem com a terra, o solo e o trabalho: as fotografias de Bonfort são, então, o elogio ao carácter forte mas humilde destas gentes, cujos rostos sulcados, autênticos mapas de uma paisagem humana, transmitem a energia e a vitalidade do que é simples e a serenidade que o desafio da montanha impõe – são rostos tranquilos e serenos, de sorriso aberto, mas marcados profundamente, como se de um abrir de caminhos na pele se tratasse. Rostos vincados pelo traço dos caminhos agrestes: “Ce qu’il y a de plus humain en ces portraits c’est le mystère qu’ils préservent. En photographie la force de la présence des formes vient toujours chasser le sens donné aux choses.” (147)

Assim, mais do que uma série de retratos e mais do que “imagens anónimas de pessoas” (148) – é a *fotogenia imediata* (149), de que fala Henri Van Lier

daqueles que são facilmente reconhecíveis em fotografia, sem perda considerável do que são no dia-a-dia - estas fotografias são testemunhos de uma identidade, de um pertencer a um mundo pela afirmação de um carácter - o mundo camponês e o carácter de ser montanhês -, o que afasta, inequivocamente, estes rostos de qualquer referencial ao valor de culto, ou ao retrato entendido como último reduto do ritual na fotografia, segundo Benjamin. Mas estas fotografias ultrapassam, também, esse carácter de meras "provas do processo histórico", de que Benjamin fala quando se refere a Atget (150): é que o trabalho de Bonfort não é somente um trabalho documental, sendo fundamentalmente um trabalho de memória pessoal na evocação de momentos partilhados, materializados pela fotografia - é aí que reside a sua força, a de um olhar singular, perspicaz e atento, sobre fragmentos de uma vivenciação, na construção de um projecto fotográfico. E note-se que "o meio e a paisagem só se revelam aos fotógrafos que sabem captá-los na aparência anónima de um rosto" (151).

Assim, segundo Lemagny, "Seul le sens de la simplicité pour faire tenir dans la sévère unité d'un bon portrait ces détails vestimentaires, ces attitudes apprises, ces marques dites extérieurs qui pourtant, en vérité, nous collent à la peau. Et le *«rien n'est plus profond que la peau»* de Nietzsche, maître mot de toute photographie, trouve dans le portrait son cas plus fort.

Parvenir à mettre ensemble d'une part la présence particulière de tel individu, sa personnalité nue, au-delà das convenções, et d'autre part son engagement social auprès des autres : voilà la synthèse difficile de deux aspects différents et fondamentaux du portrait, jetés que nous sommes entre l'unité de notre âme et la multiplicité de nos rôles." (152)

A atenção do fotógrafo centra-se, então, na relação original do homem com a natureza que o envolve, enquanto elemento estruturante na modelação de um carácter montanhês e na afirmação da sua identidade.

Face às contingências da natureza agreste da altitude, o trabalho do camponês é penoso e gigantesco, no sentir preciso do esforço violento em que cada pedaço de terra cultivada é conquistada à pedra, num medir de forças do homem com a natureza. é essa vida dura dos camponeses e pastores da altitude, o trabalho esforçado dessas gentes pobres, para quem cada clareira na paisagem de pedra são campos que é preciso construir a todo o custo, que vai estruturando o seu carácter firme e orgulhosos da própria força. E é esse traço, penetrado pela agudeza da natureza, que transparece nos rostos destes camponeses e se materializa no sentido dos retratos de Bonfort. Retratos simples de rostos rudes. Rostos humildes soberbos de dignidade. Rostos que são verdadeiros reflexos da paisagem que os esculpiu.

E é esta consciência precisa do que a montanha pode oferecer, das ameaças que ela implica e do que ela exige de trabalho penoso e violento, que une intimamente, por um sentimento profundo de uma natureza entre a adversidade e a dádiva, estas gentes à terra que aprenderam a amar.

“«You can take some pictures,» he said, «on condition that they show what the work is like.»”, afirma um camponês a Jean Mohr, quando este lhe sugere acompanhá-lo na sua jornada de trabalho com o intuito de registar alguns desses momentos (153). E é o mesmo tipo de atitude que se afirma numa reacção de um outro camponês, que comenta ao confrontar-se com um seu retrato, da autoria de Mohr: “And now my great grandchildren will know what sort of man I was.” (154).

Trata-se, então, da relação de confiança que se estabelece entre o fotógrafo e os camponeses retratados e em que a única atitude deve ser de uma extrema franqueza e modéstia por parte do fotógrafo. Só neste entendimento é que Bonfort concebe a sua relação com os protagonistas deste mundo que tão bem capta pelas suas imagens, simultaneamente, tão realistas quanto distanciadas de uma poética de efeitos e concessões cómodas, até porque “le visage

humain ... retourne, presque comme un miroir, vers le photographe ce qu'il est lui-même, un être regardant. Au moment où il travaille, le photographe se trouve soumis (et souvent avec quelle intensité !) à ce qu'il fait subir d'habitude aux choses et aux gens : être scruté, n'exister que par et dans un regard." (155).

Hommage aux paysans de montagne significa, também, a consciência do estado de dissolução de uma paisagem física e humana, no quadro de uma sociedade cujo desenvolvimento desarticulado obriga a uma desertificação dos campos e à consequente extinção da cultura camponesa. Processo violento que choca profundamente Bonfort, e que o fotógrafo procura testemunhar pela positiva, pela afirmação da força de carácter, da integridade de que essa cultura é portadora e que tenta manter a todo o custo.

A percepção da dimensão e amplitude deste processo torna extensível *Hommage aux paysans de montagne* aos camponeses da **Serra da Estrela**, na continuidade de concretização de um projecto exaustivamente em aberto, na obra de Bonfort.

Ils avaient vingt ans é o canto e a homenagem aos resistentes da guerra, que a partir da montanha desencadearam a sua luta. A outra homenagem de Bonfort, no mesmo elogio da dignidade de carácter e da firmeza da identidade e das convicções. A montanha como o traço de unidade. A força do carácter. A terra. Em comum a deportação. A deportação dos camponeses em direcção à cidade. A deportação dos judeus da terra que os viu nascer. Sempre a resistência. A mesma consciência, nos camponeses e nos resistentes da guerra. Camponeses, aqueles que trabalham os campos e aí resistem a uma vida dura. "Les Partisans", aqueles que optam pela resistência na clandestinidade. Partidários de um valor norteador de vida. Combatentes voluntários mortos em combate, retratos sem rosto.

As fotografias de Bonfort ganham, aqui, uma dimensão quase documental: são imagens aproximadas dos epitáfios, frequentemente, meras evocações lapidares, na listagem de nomes dos mortos caídos na montanha. Nomes e idades que lemos. Por vezes, acrescenta-se a nacionalidade ou a origem étnica – de origens e etnias diversas, unidos pela montanha, cúmplice na luta, eles tinham vinte anos, aproximadamente. Num modesto caderno, as imagens de Bonfort são entremeadas por textos de Robert Desnos e Raymond Queneau, numa perfeita consonância conceptual e relação dialogante entre a escrita / imagem do fotógrafo e a poesia destes autores envolvidos na resistência ao nazismo.

Com *Hommage aux paysans de montagne* e *Ils avaient vingt ans* apresenta-se a vertente de testemunho do trabalho de Bonfort, numa atitude específica, que Van Lier nomina de *conduta testemunhal* (156). E uma testemunha não é um propagandista nem um delator, é alguém que diz: eis o que vi, eis o que toquei e que transmito. Cabe aos outros ver. Isto não impede que as suas imagens-documento sejam ricamente psicológicas, sociológicas, enfim, políticas. É o envolvimento deliberado e assumido do artista com as realidades do seu tempo, por uma consciência aguda do mundo em que vive. Mas é, também, a força documental da imagem que comporta um *eis* relativamente ao qual não há nada a dizer, e que se coloca aquém e além de toda e qualquer ordem de valores, por uma atitude que se pode adjectivar de cosmológica. É a dimensão estética do absoluto – o percurso daqueles que nascem da/na terra e à terra voltam. A essência. Natureza, portanto.

Cent Paysages, montagnes du Dauphiné é uma antologia muito precisa e sistemática, como que uma topografia das montanhas da zona do Dauphiné, numa revisitação a paisagens vividas.

Projecto de grande envergadura, são dezoito anos de fotografia traduzida em selecta compilada, e em imagens impressas sob o formato de cartão postal.

No folhear deste livro, apercebemo-nos poeticamente do passar do tempo pela montanha, pela progressão das sucessivas estações do ano e suas luminosidades peculiares.

É, ainda, o reenvio para essas primeiras fotografias de paisagem realizadas no século XIX, pela sua beleza misteriosa e silenciosa, em espaços que parecem de sonho.

Assim, as palavras de John Constable numa carta a John Fisher, datada de 23 de Outubro de 1821, poderiam complementar com eloquência algumas destas imagens de Bonfort: "Le bruit de l'eau jaillissant des biefs des moulins (...) les saules pleureurs, les vieilles berges lépreuses, les poteaux et les murets boueux... j'adore ces choses (...) Leur vue a fait de moi un peintre (et je m'en réjouis)." (157).

Refira-se como contexto enquadrante desta faceta do trabalho de paisagem de Bonfort, que o desenvolvimento da paisagem realista na pintura, cerca de 1800, e a sua importância crescente em múltiplos sentidos, torna-se num fenómeno extremamente complexo, que repousa na convicção crescente de que o campo no seu estado original possui um valor intrínseco, porque foi criado por Deus, porque é belo, porque é lá que o homem vive e viveu.

O principal corolário artístico desta concepção moral é a ideia de que uma restituição fiel do campo fala por si própria.

Em simultâneo, afirma-se e projecta-se uma percepção de paisagem que é o inverso da bela visão panorâmica - muito ao gosto do turista amador de "belas vistas" - na medida em que é a sua própria negação, enquanto símbolo de um mundo invisível, capaz de evocar uma plenitude transcendental, e despertando a imaginação em jogos de sombra e luz.

Assim, desde o início do século XIX que a paisagem ocupa um lugar privilegiado na mutação dos cânones estabelecidos.

E é nestas fontes que se delonga o imaginário de Bonfort, sendo ainda na vertente topográfica e documental de *Cent paysages* que se detecta o desafio de mostrar “o nunca visto”, o inacessível ao olhar comum e fugaz.

E se, na sua dimensão antropológica, estes trabalhos podem ser considerados como pesquisas de uma arqueologia do presente, **Sicó** é um trabalho que visa já a própria arqueologia, paisagem memória. O cartão postal como exemplo de uma *arte do quotidiano* (158), aqui elaborada pelo olhar singular do fotógrafo. A enviar ou a guardar para lembrança de paisagens sentidas.

Sicó. Vestígios de uma paisagem em Conímbriga. Natureza. Vestígio. Paisagem que já é memória. O percurso por caminhos que já foram os de outros povos e de outras culturas. Caminhos que escondem os segredos de uma civilização. Paisagem ela mesma vestígio. Murmúrio.

Ainda, com o formato de cartão postal apresenta-se **Lacs**, na linha das belas e refinadas fotografias de paisagem que Bonfort vai elaborando ao logo do seu trabalho - “Montagnes à contre-jour dans le matin d’été: c’est, simplement, de l’eau.”. (159)

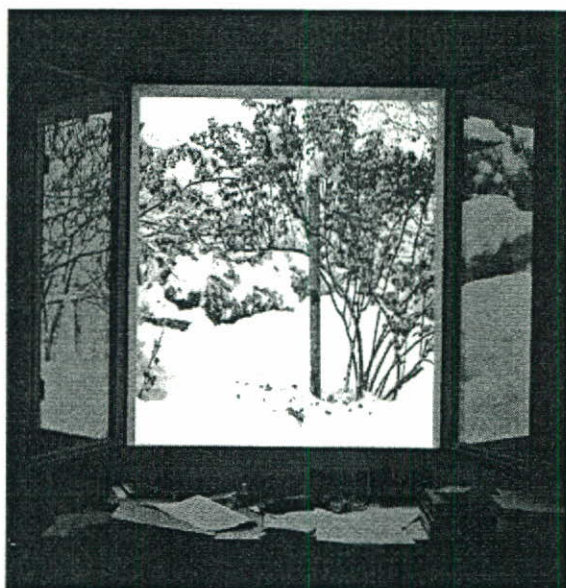
Totalmente autobiográfico, em processo de concretização, “annonçant la couleur”, **C’est pas pour dire.**



Jean-Pierre Bonfort (1947)
C'est pas pour dire
1998

NOTA BIO-BIBLIOGRÁFICA

JEAN-PIERRE BONFORT. Saint-Étienne 1947. Paris. O Dauphiné. Desde 1979 são cerca de 20 anos de trabalho. O olhar e a fotografia. A fotografia, escrita também. As exposições e os livros, caminhos da imagem. No Dauphiné ou em qualquer outro lugar. Um viajante. Caminheiro. *Les yeux ouverts. Les voix du jour.* Balada à natureza. *Douze paysages.* Homenagem ao vento. A montanha de França. Queyras. Matheysine. Belledonne. Oisans. Ubaye. Chartreuse. Sept Laux. Grandes Rousses. Beaumont. Taillefer. Vercors. Mercantour. Dévoluy. Valgaudemar. Goléon. *Jardin d'altitude.* Diário de bordo do viajante. Homenagem à montanha. *Lacs.* Doze lagos. Longet. Gary. Quillies. Lauvitel. Achard. Bourget. Stropia. Crop. Loup. Fourca. Laffrey. Pavé. As consequências dos sonhos. *La nourrice des oiseaux* ou "les nécessités de la vie et les conséquences des rêves". A estrela das neves. *Ils avaient vingt ans.* Os resistentes. Os olhos abertos. *Sicó.* Vestígios em Conímbriga. *Hommage aux paysans de montagne.* O elogio e a estima pelas gentes simples. Marguerite Yourcenar e Ginette Besson. Prémio Villa Médicis. *Cabanes, chalets et bergeries.* "Tente de nomade" ou "La cabane du Grand Sauvage". O pai e as crianças. *Les champs de la montagne.* Ouarlili. Jardim de altitude. *Serra da Estrela.* Homenagem aos camponeses e a estrela da montanha. *Chapelles.* Homenagem à lua. *Les nouveaux promeneurs solitaires* ou *Rêveries du promeneur solitaire.* "Une ascension". "L'ascension du Mont Ventoux". As vozes do dia. *Trois paysages carrées. Quatre sous-bois. Cinq paysages fermés. Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.* Correspondances. *Douze animaux* e *Douze sommets.* Vercors. Matheysine. Sept-Laux. Monte Perdido. Chartreuse. Beaumont. Valsenestre. Queyras. Ubaye. Dévoluy. Belledonne. Oisans. *Cent paysages.* As montanhas do Dauphiné. Vistas de sonho. Sem nomear. A evocação. *On revient toujours.* As origens. As influências. O percurso. O retorno e a revisitação. *Nous voyons mais nous ne savons rien.* Os limites. *C'est pas pour dire.* Annonçando a cor. O indizível. A luz da lua ou a busca da obra plena. *Bonne santé* e *Bonne année.*



Jean-Pierre Bonfort (1947)
La nourrice des oiseaux
1992

Jean-Pierre Bonfort

Nascido em 1947. Vive e trabalha na zona de Dauphiné.
Prémio Villa Médicis, 1990.

Exposições

- 1979 galeria phot'oeil, Paris, sem título.
- 1982 centre culturel français Munich et Rome, sem título.
- 1984 centre culturel français de Stuttgart, sem título.
- 1988 La Halle, Pont-en-Royans, sem título.
- 1990 galeria Project, Villeurbanne, "Les parfums, les couleurs et les sons se répondent".
- 1990 centre régional de la photographie Nord / Pas-de-Calais, Douchy-les-Mines, "Jardin d'altitude".
- 1990 bibliothèque publique d'information du centre Georges Pompidou, Paris, "Les nouveaux promeneurs solitaires".
- 1991 fondation nationale de la photographie, Lyon, "La nourrice des oiseaux".
- 1991 les moulins de Villancourt, Pont-de-Claix, "Jardin d'altitude".
- 1993 maison des arts et loisirs, Thonon-les-Bains, "Les voix du jour".
- 1994 bibliothèque nationale, Paris. "Hommage aux paysans de montagne".
- 1994 maison du livre, de l'image et du son, Villeurbanne, "Jardin d'altitude II".
- 1994 museu de arqueologia de Conímbriga, Portugal, "Sicó".
- 1995 bibliothèque d'Annecy, "Nous voyons mais nous ne savons rien".
- 1995 Budapest Galeria, Hungria, "Les voix du jour".
- 1995 Universidade Nova de Lisboa, Portugal, "Nou voyons mais nous savons rien".
- 1996 Ocre d'Art, Châteauroux, "La nourrice des oiseaux".
- 1997 Musée Hébert, La Tronche, "On revient toujours".

Publicações

- 1983 e 1985 Dois catálogos de autor, sem título.
- 1988 Catálogo da exposição de la Halle.
Texte de Valère Novarina.
- 1988 "Les parfums, les couleurs et les sons se répondent".
- 1990 "Jardin d'altitude" éditions Marval, Paris.
- 1991 Publicação para a exposição da Fondation nationale de la photographie. Textos de Philippe Jaccottet.
- 1992 "La nourrice des oiseaux" éditions cent pages, Grenoble.
- 1992 "Lacs" éditions cent pages.
- 1993 "Bonne Année", fora do mercado.
- 1993 "Ils avaient vingt ans", fora do mercado.
- 1993 "Les voix du jour" éditions cent pages / maison des arts et loisirs de Thonon-les-Bains.
- 1994 "Hommage aux paysans de montagne" éditions cent pages.
- 1994 "Les champs de la montagne" éditions cent pages / musée dauphinois.
- 1994 "Cabanes, chalets et bergeries" éditions cent pages / musée dauphinois.
- 1994 "Jardin d'altitude II" éditions cent pages / maison du livre, de l'image et du son, Villeurbanne.
- 1995 "Nous voyons mais nous ne savons rien" éditions cent pages.
- 1996 "Bonne santé", hors commerce.
- 1996 "On revient toujours" éditions cent pages / Musée Hébert, Grenoble.
- 1996 "Guide pratique de ski de montagne en Dauphiné".
- 1997 "Douze sommets" éditions cent pages.
- 1997 "Sicó" éditions cent pages / museu de arqueologia de Conímbriga.
- 1998 "Cent paysages - montagnes du Dauphiné" éditions cent pages.

Aquisições por coleções públicas

Fonds national d'art contemporain, Paris. Centre régional de la photographie Nord / Pas-de-Calais, Douchy-les-Mines. Bibliothèque nationale, Paris. Fondation nationale de la photographie, Lyon. Artothèques d'Annecy, de Grenoble et de Villeurbanne, Le Parvis, Tarbes. Caisse des dépôts et consignations, Paris.



Jean-Pierre Bonfort (1947)

Jardin d'altitude, 1994

La Meije depuis les Clots, Oisans, France, février, 1990



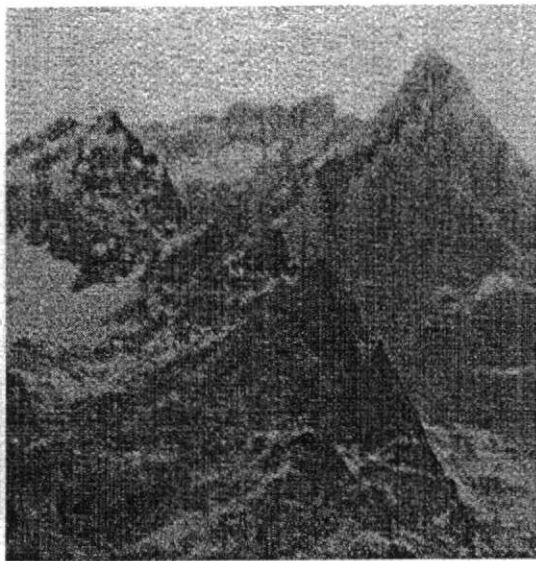
Jean-Pierre Bonfort (1947)

Jardin d'altitude, 1994

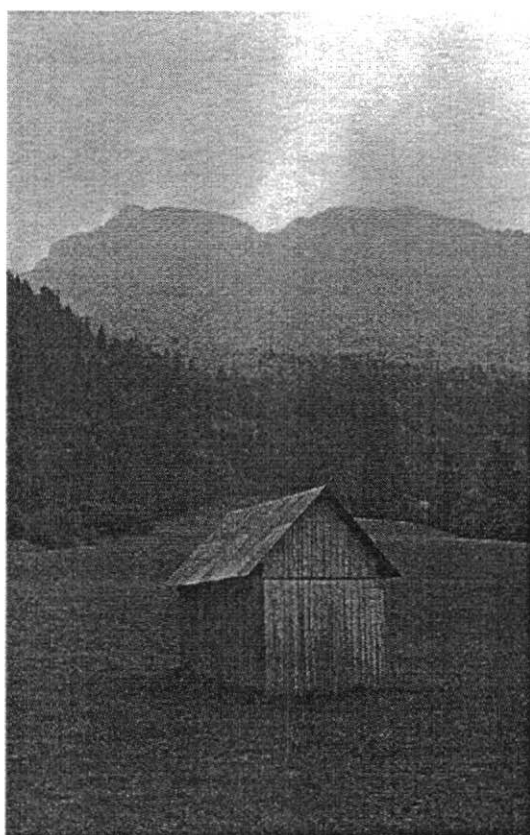
*Michel dans la descente du Grun de Saint-Maurice,
Beaumont, France, mars, 1990*



**LES NOUVEAUX
PROMENEURS
SOLITAIRES**



Jean-Pierre Bonfort (1947)
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent
1998



Jean-Pierre Bonfort (1947)
Hommage aux paysans de montagne,
Cabanes, chalets et bergeries, 1994
Au bord de la route entre Compôte et le Chatelard
Bauges, France, août, 1979



Jean-Pierre Bonfort (1947)
La nourrice des oiseaux, 1992
Paris, 1979



Jean-Pierre Bonfort (1947)
La nourrice des oiseaux, 1992
Dauphiné, 1990

DANS CE CHALET LE 16 AOUT 1944
 ONT ETE LACHEMENT ASSASSINES ET
 BRULES PAR LES ALLEMANDS LES E.F.I.
 OLLIVIER ROGER
 NE LE 8-1-1918 A ALLEMONT
 OLLIVIER LOUISE NEE TAIX
 LE 3-11-1918 A MARSEILLE
 LE BARBU ANDRE
 NE LE 20-2-1918 A PLOUHA (COTES D'ARMOR)
 LE BARBU RAYMONDE NEE DAILENCOURT
 LE 23-9-1924 A VIZILLE
 BALLETO ERMINIO
 NE LE 8-8-1926 A LIVEI

TANT DE SUEUR HUMAINE

Tant de sueur humaine
 tant de sang gâté
 tant de mains usées
 tant de chaînes
 tant de dents brisées
 tant de haines
 tant d'yeux éberlués
 tant de faridondaines
 tant de faridondés
 tant de turlutaines
 tant de curés
 tant de guerres et tant de paix
 tant de diplomates et tant de capitaines
 tant de rois et tant de reines
 tant d'as et tant de valets
 tant de pleurs tant de regrets
 tant de malheurs et tant de peines
 tant de vies à perdre haleine

Jean-Pierre Bonfort (1947)

Ils avaient vingt ans, 1993

Tant de sueur humaine, poema de Raymond Queneau



Jean-Pierre Bonfort (1947)
Nous voyons mais nous ne savons rien,
1995

LE TIRAGE

“Há duas coisas no pintor, os olhos e o espírito; cada uma deve ajudar a outra. É necessário trabalhar para o seu mútuo aperfeiçoamento, nos olhos para olhar a natureza e no espírito pela lógica das sensações organizadas que originam os meios de expressão.”
(160)

Cézanne

Numa aproximação mais estrita aos universos de criatividade de Bonfort, constatamos uma marcada consciência conceptual, traduzida no questionar os territórios da percepção, num apuramento de uma linguagem estética, por um permanente trabalho de treino do olhar.

Assim, com um exacerbado sentido do olhar, Bonfort procura na natureza o elemento distintivo de uma visão global, o que é próprio a cada instante, algo que foi mas já não é senão imagem registada e trabalhada. E a natureza permanece intacta porque o fotógrafo não colhe dela senão sombras, na busca da luz. Ele persegue a luz. Será dessa luz – do domínio que conseguir sobre ela, no momento da captação da imagem e, depois, ao nível da câmara escura – de que

o fotógrafo se servirá para impressionar o papel, como se de escrita se tratasse. E a fotografia é a escrita da luz com sais de prata. Já Nadar o afirmara, "La théorie photographique s'apprend en une heure; les premières notions de pratique, en une journée ... Ce qui ne s'apprend pas, je vais vous le dire: - c'est le sentiment de la lumière, ..." (161).

Dotado de um forte sentimento de luz, Bonfort elege e pesquisa a harmonia pela exploração de suaves gradações de cinza, na recusa de grandes contrastes cromáticos, uma certa velatura que se traduz numa impressão plana, bidimensional, demarcando-se esteticamente de uma fotografia espectacular de choques lumínicos e acentuados efeitos de profundidade. O que se busca na gradação dos tons é uma lógica aérea, uma estrutura de variação, uma profundidade sem revelação de profundidade, antes um espaço atmosférico, num esvanecimento do mundo ou na sua lenta aparição. Perturbação do olhar na iminência dum começo ou na iminência dum fim. Ameaça dum mundo sublimitado ou ilimitação do real. Um abalar da visão sobre os primeiros planos por um trazer à superfície (*mettre à plat / les tirages plats*) toda a paisagem enquanto resgate visual de uma desimbolização do cosmos, num processo de uma acuidade visual exigente. E é, exactamente, nesta planura opulenta do espaço da imagem, que reside a sua misteriosa e vaga luminosidade. O que há de peculiar no trabalho de Bonfort prende-se com a terra, com os campos, uma certa espiritualidade que se exprime no génio de lugares cristalizados por uma determinada luz, tonalidades que se traduzem em valores tácteis. É o "trabalho dos dias" do fotógrafo ou a conquista visual do inacessível. A posse de fragmentos da natureza, na realização de sensações - o tornar táctil a visão, o tornar real a visão. Opção que encontra a sua adequação material no pequeno formato, na tradução de um notório sentido das proporções, marcado pelo assumir a incomensurável grandeza da natureza, face à fragilidade da dimensão humana do olhar do fotógrafo. Qualquer exagero de escala ou efeito aparatoso seria um contra-senso, a negação do sentido mais profundo do trabalho de

Bonfort que, na essência, se situa no elogio da simplicidade. O fotógrafo transmite sem grandiloquência não o que viu, não o que poderá ver, mas condensando num acto criador, o que vê e o que sente, o que sabe e o que ignora, aquilo em que acredita e aquilo de que faz questão. As suas fotografias são um diálogo particular com a realidade.

E a personalidade poética que Bonfort confere a tudo o olha faz realçar da vida mais humilde a sua mais alta expressão.

“Quanto mais sensível for a alma de um contemplador, mais ele se entrega aos êxtases que essa harmonia (que a terra oferece ao homem) provoca. Um devaneio doce e profundo apodera-se, então dos seus sentidos e ele perde-se, com uma embriaguez deliciosa, na imensidade desse belo sistema com o qual se sente identificado.” (162)

Assim, percorrendo toda a obra de Bonfort é a natureza que se apresenta como a dominante, pois é sempre na natureza que o fotógrafo procura a matéria para compor em imagem.

Então, por uma exaustiva laboração, Bonfort confere às suas inscrições uma aparência impressionante e surpreendente na sua quase imaterialidade.

Na sua vertente da paisagem o trabalho de Bonfort é herdeiro da tradição das fotografias de paisagem do século XIX, por uma busca perfeccionista de boas impressões de belas paisagens.

São as opções de película, de impressão ou um determinado enquadramento que apontam e dirigem a atenção sobre a luz da manhã ou da noite, ou sobre as potencialidades de sombra dum bosque e de luminosidade de um campo aberto. Ainda, a

ponderação do envolvimento particular dum tema por uma certa profundidade ou, antes, planura de campo.

É um trabalho que o fotógrafo opera recorrendo a um pequeno aparelho fotográfico de 35mm, totalmente automático que, segundo o autor, é o lápis mais prático e adequado que descortinou - embora considerado que o ideal seria uma máquina automática de 40mm - para registar as memórias de passeios pela montanha, no traçar do seu caderno de notas. Caderno de notas, na sua acepção original e mais imediata, no sentido em que se verifica, exactamente, de tirar notas, quando o fotógrafo enquadra, com o olho e pela mediação do aparelho, directamente, a paisagem. É segundo essa visão e formato que a revelará, limitando-se, ao nível da impressão, meramente, a reencontrar a luz original, numa atitude de manifesta e declarada fidelidade ao mundo, e na negação de qualquer efeito deturpador dessa visão primeira. É a simplicidade, por uma refinada e apurada laboração, elevada à mais alta audácia de espírito. Criatividade pura. *La nature d'après nature* ou *L'Imaginaire d'après nature*. (163)

“Ma passion n’a jamais été pour
la photographie “en elle-même”,
mais pour la possibilité, en s’
oubliant soi-même, d’enregistrer
dans une fraction de seconde
l’émotion procurée par le sujet
et la beauté de la forme,
c’est à dire une géométrie
éveillée par ce qui est offert.

Le tir photographique est
Un de mes carnets de croquis.”

8.2.94

Henri Cartier-Breson (164)

No traçar de linhas paralelas à faceta de ensaio do trabalho de Bonfort manifestamente expressa em *Hommage aux paysans de montagne*, será de referenciar o projecto de inter-relação entre escrita e fotografia que John Berger e Jean Mohr vêm desenvolvendo, num trabalho, também, muito sério em torno da vida e do mundo camponês, quando por exemplo, em "Another Way of Telling" (165) se propõem construir uma ficção acerca da vida de uma mulher camponesa e do meio que a rodeia, longe de uma visão cinematográfica ou de reportagem, apenas por *Another Way of Telling*: em articulação de texto e imagem ou a escrita em dupla banda.

Verdadeiramente paradigmático é o trabalho de parceria que Walker Evans e James Agee desenvolveram na América de crise e profunda miséria camponesa dos anos 30, traduzido na extraordinária e excepcional obra que é "Let's Now Praise Famous Men", datada de 1941 (166).

Assim, logo no prefácio e numa espécie de declaração de objectivos, James Agee descreve do seguinte modo o seu trabalho com Walker Evans: "Au cours de juillet et d'août 1936, Walker Evans et moi parcourions en son milieu le sud de la nation, occupés d'un travail qui dès le début m'a paru assez curieux. Notre affaire était de préparer, ... un article sur les métairies de coton aux Etats-Unis. Il s'agirait d'un compte rendu photographique et verbal des conditions de vie faites, dans le milieu des métayers blancs, ... Le sujet nominal est l'affermage du coton en Amérique du Nord tel qu'on peut saisir dans la vie de chaque jour de trois familles blanches représentatives. De fait, il s'agit qu'émerge dans son ampleur quelque chose d'une existence non imaginée, et ainsi de mettre en place des techniques qui permettent d'enregistrer, de faire connaître mieux, d'analyser ses modes de vie et de les défendre. Les instruments premier se comptent deux: la caméra ordinaire, le mot imprimé. Un troisième instrument - dans lequel on doit aussi voir l'un des centres du sujet - commande: la conscience humaine, individuelle et antiautoritaire." (167)

O resultado desta dupla associação do fotógrafo com o escritor revela-se numa obra magnífica, tocante e intensa, em que é notável o respeito pela especificidade de cada um dos meios de expressão, na diligência da concepção e funcionamento de um verdadeiro *livro fotográfico*, numa busca, obsessiva e partilhada por ambos os autores, da obra absoluta.

Literatura e fotografia na sua mutua especificidade dão conta do “complexo orquestral”, recorrendo à terminologia de Agee, proporcionado pela realidade do Sul dos Estados Unidos, sediado em Alabama.

“Il était mû vers tout ce qu’il pouvait voir de la vie de ces familles, et commençait bien entendu à l’aube. En un sens, les conditions du travail sur place étaient idéales. Il pouvait vivre sans distractions à l’intérieur du sujet. Lui-même, en fait, n’était pas tant éloigné de la vie misérable dans ces campagnes perdues. Il gagna la sympathie – peut-être trop même – de pratiquement tout le monde...”(168) é deste modo que no posfácio do livro “Let’s Now Praise Famous Men”, o próprio Walker Evans descreve o trabalho do seu companheiro James Agee e de cuja atitude o próprio fotógrafo não se distanciaria muito.

Tal postura face ao trabalho e à vida, sem falsas modéstias e dadas as requeridas distâncias, afere-se plenamente na forma de estar e de ser de Bonfort.

Então, talvez um pouco como em Walker Evans, também, em Bonfort, as imagens desvendam-se e ressaltam, paradoxalmente, por uma grande frontalidade e planura, numa quase ausência de tridimensionalidade, que lhes confere uma certa austeridade magnífica. É a adequação plena do aspecto material ao cariz temático conceptual, com a dimensão de uma verdade artística da ordem da sinceridade e da autenticidade.

No que concerne o perfil do trabalho de Bonfort de índole mais pessoal, em que a linha autobiográfica se afirma como constante, o autor parte para um trabalho arguto, insinuado ampla e difusamente entre a música, a pintura ou a poesia, em correspondências de índole estética Baudelairiana.

Assim, saltando e transpondo as barreiras e limites dos quadros rígidos da fotografia pura, dita séria, Bonfort parte para um processo de questionamento pessoal das fronteiras e dos territórios de opção e afirmação plástica, permitindo-se todas as liberdades que são aquelas da criatividade na busca da *tonalidade*, como na música.

É ao som da Sexta Sinfonia de Beethoven, a *Pastoral*, em homenagem à natureza, ou absolutamente nada convencional quanto à forma em *quasi una Fantasia* e a Sonata ao Luar, que o fotógrafo ensaia abolir os tons agudos e estridentes para, apenas, conservar as tonalidades graves, suaves, inebriantes e voluptuosas:

“La musique souvent me prends comme une mer!
Vers ma pâle étoile,
Sous un plafond de brume ou dans un vaste éther,
Je mets à la voile”

Baudelaire (169)

As modulações da matéria entre o negro intenso de um metal puro e o branco dum brilho e esplendor desaparecido são o resultado de uma técnica imperativa, em que o fotógrafo manipula uma realidade infinitamente subtil e versátil que é a luz (170).

Então, captando os tons graves em ténues gradações o fotógrafo engendra e orchestra uma luz sombria, obscura e soturna, imaginativa, silenciosa, melancólica e enigmática.

A luz da lua ou a busca da obra plena em Bonfort.



Jean-Pierre Bonfort (1947)
Jardin d'altitude, 1994
Lever de la lune à la cabane de l'Aup,
Valgaudemar, France, mai, 1992

A título conclusivo, é de relembrar e salientar que intimamente ligada ao vivido pelo seu autor, a obra fotográfica partilha com toda a obra de arte o carácter de ser uma produção, o resultado de um trabalho e, paralelamente, de uma técnica imperativa.

Colocando-se a questão nestes termos, será de perguntar de que modo o fotógrafo trabalha. É a velha controvérsia de que, rigorosamente falando, o fotógrafo não faz nada na medida em que a fotografia se faz sozinha. Aqui, Henri Van Lier coloca mesmo a problemática no limite, e em lugar de “acto fotográfico” afirma ser mais preciso falar de “não-acto” fotográfico. Consequentemente, torna-se mais adequado, falar de “condutas fotográficas”, pelo que a este nível será difícil separar distintamente aquele que faz a fotografia daquele que a observa (171).

Mas se o fotógrafo não produz a fotografia, para além desse minúsculo não-acto que está na base da “prise de vue”, ele reparte-se em trabalhos para preparar e determinar o ponto exacto para a captação da imagem que deseja obter.

É o fotógrafo *caçador paleolítico* de Flusser, o *fotógrafo-caçador armadilhador* de Van Lier, o *fotógrafo pescador* de Robert Doisneau ou o *fotógrafo malabarista* de Lemagny.

Se o fotógrafo não inventa propriamente, ele escolhe: entre inúmeras possibilidades visuais, elege uma ínfima porção de espaço e de tempo. Contudo, ele não modifica nada: selecciona, tria, apura e afina. E tudo permanece íntegro, de tal modo que qualquer outro fotógrafo pode escolher à sua maneira. Assim, no caso da fotografia o real deixa-se passivamente fabricar e o fotógrafo, por seu lado, não aspira a dominá-lo. Este apenas procura dissipar-se com a sua pequena

imagem na caixa, sem tocar em nada. A leveza do material fotográfico, que é a luz, a sua brandura e maleabilidade infinitas, a sua perturbação que não pode ser controlada à distância fazem com que ela possa delinear, modular e traçar sem usar nem diminuir seja o que for.

Aqui, a fotografia encontra-se com a arte das palavras, que designa sem tocar (172).

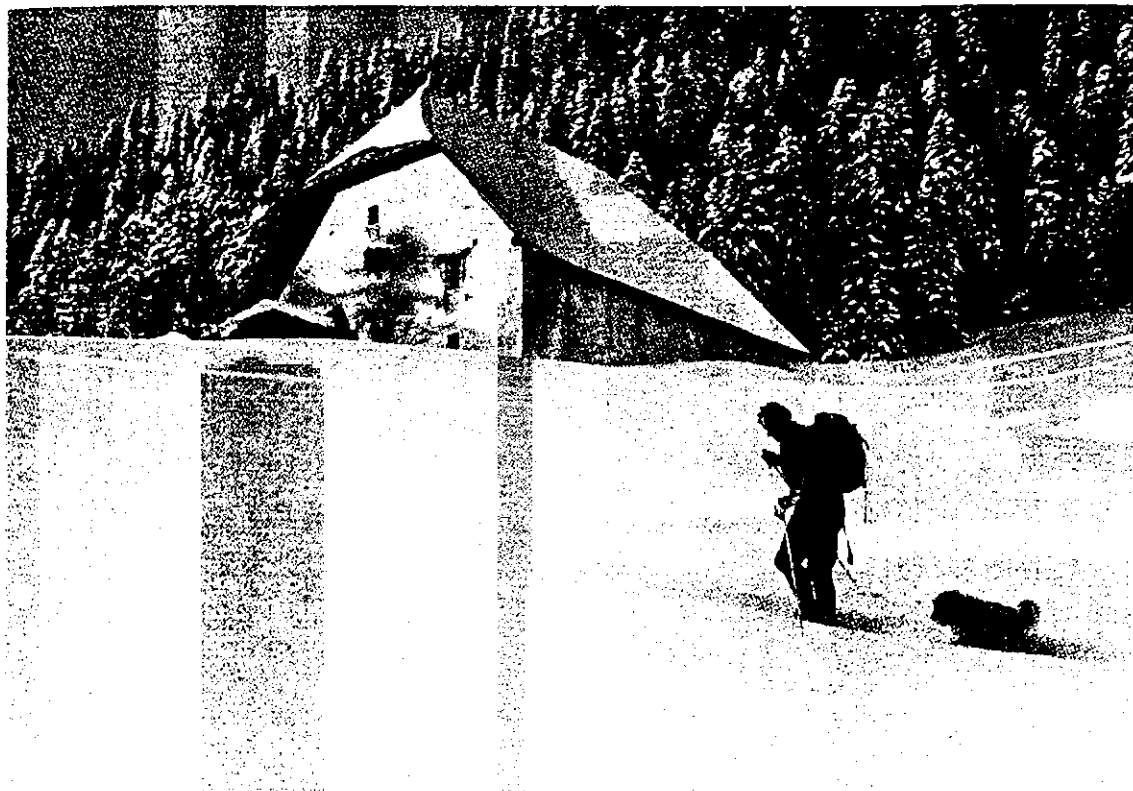
Uma preocupação muito actual em fotografia é de transpor ao para as superfícies o máximo do que lhe é trazido pelas sobreposições e pelas substituições constantes entre a transparência da luz e a opacidade aveludada das sombras. A luz transporta a imagem na sua clara abertura. A sombra dá-lhe consistência ao encerrar-se na sua obscuridade. Em fotografia este vazio de matéria, que é habitualmente a luz, aplanado em duas dimensões, confunde-se com o espaço que separa e banha os objectos, e esse vazio de luz que é a sombra, torna-se positivo e tangível. Um e o outro unem-se, véus sobre véus, translucidez habitada de seres obscuros, escurecedores impenetráveis deslizando sob a claridade.

Então, um espaço fotográfico arrisca-se sempre a ser demasiado vazio ou demasiado cheio. No campo da captura da imagem ("prise de vue") há sempre demasiado ou muito pouco. Demasiados detalhes inúteis, mas não suficientes objectos interessantes (173).

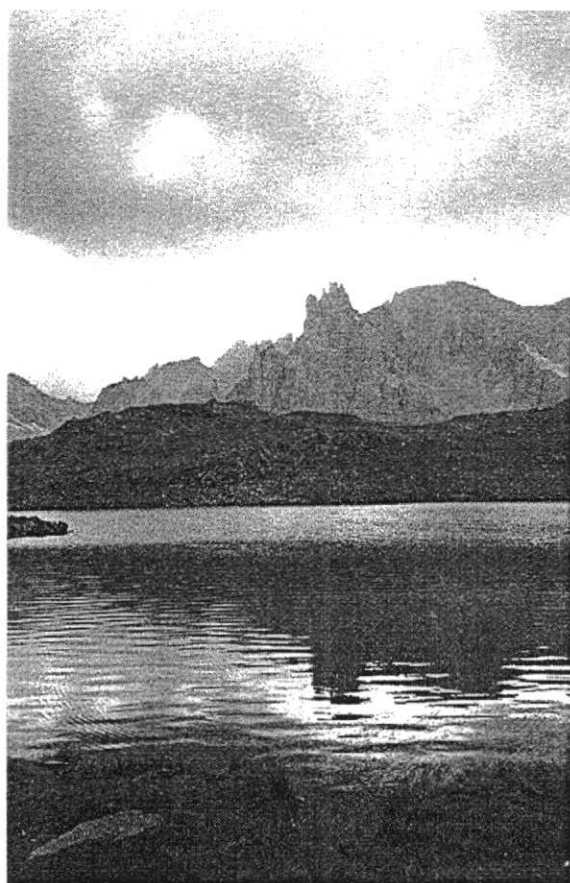
A dificuldade de fotografar começa aí.

É, exactamente, neste contexto de uma certa inquietação criativa na sua articulação com a técnica, que Vilém Flusser coloca, pertinentemente, a questão da liberdade humana e da criatividade artística no mundo actual, acentuando os designios alicerçantes e sustentaculares de uma filosofia da fotografia : “La philosophie de la photographie a pour tâche de réfléchir à cette possibilité de liberté – et par là-même de l’interprétation – dans un monde dominé par les appareils. Elle a pour tâche de se demander comment l’homme peut malgré tout, face à la nécessité accidentelle de la mort, donner un sens à sa vie.” (174).

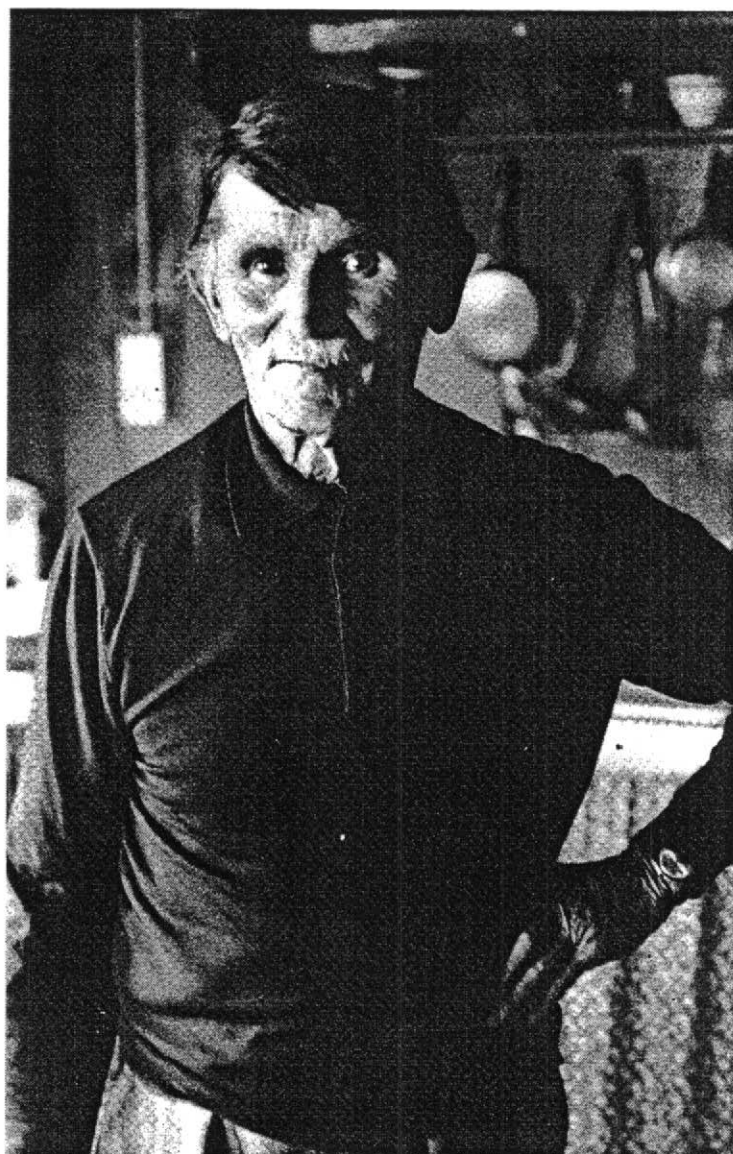
Com Vilém Flusser, e corroborados pela escolha de uma obra paradigmática dessa liberdade e do extraordinário e forte sentimento existencial manifesto por parte do fotógrafo que tomámos como objecto da nossa reflexão e análise, partilhamos desta **impressão, a positivo, sobre papel.**



Jean-Pierre Bonfort (1947)
1^{er} janvier 1980



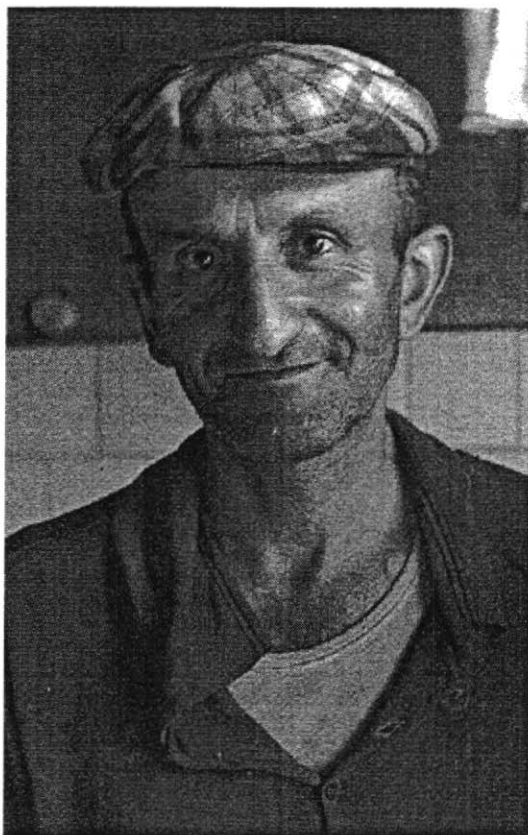
Jean-Pierre Bonfort (1947)
Cent paysages - montagnes du Dauphiné, 1998
La Main de Crépin vu du Lac Long, Cérès



Jean Mohr,
Roche-Pallud, The Sommand Plateau, 1978



Walker Evans (1903-1975)
Métayer, Hale County, Alabama, 1936



Jean-Pierre Bonfort (1947)
Hommage aux paysans de montagne, 1994
Mezenc, France, 1989



Jean-Pierre Bonfort (1947)
Les parfums, les couleurs et le sons se répondent
1988



Jean-Pierre Bonfort (1947)
On revient toujours
1996

NOTAS

- (1) Jean-Claude Lemagny, *L'Ombre et le Temps, Essais sur la Photographie comme Art*, Esssais & Recherches, Nathan, 1992, pag. 162.
- (2) Walter Benjamin, "Pequena História da Fotografia", in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Relógio d'Água Editores, Lisboa, 1992.
- (3) Jean-Claude Lemagny, op. cit., p41.
- (4) Citação de Nadar in *Quand J'Étais Photographe*, L'École des Lettres, Seuil, Paris, 1994, p.9.
- (5) Nota de Nadar, citando um extracto de um escrito de Baudelaire intitulado *Curiosités esthétiques*, in *Quand J'Étais Photographe*, ..., p.10.
- (6) Citação de Nadar in *Quand J'Étais Photographe*,... Seuil, Paris, 1994,p.10.
- (7) Idem, ibidem, p.13.
- (8) Jean-Claude Lemagny, *L'Ombre et le Temps*,..., Nathan, 1992, p.161.
- (9) W. Benjamim, "A Obra de arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica", in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Relógio d'Água Editores, 1992, p.76.
- (10) Idem, ibidem, p.117.
- (11) Afirmação de Nicéphore Niépce datada de 1829, e referida por , Michel Frizot, in *Histoire de Voir. De L'Invention A L'Art Photographique (1839-1880)*, Vol. I Col. Photo Poche, Centre National de la Photographie, Paris, 1989, p. 9.



- (12) Henri Van Lier, *Philosophie de la photographie*, Les Cahiers de la Photographie, Hors série, 1983, pag, 67.
- (13) Walter Benjamin, "Pequena História da Fotografia", in *Sobre Arte, Técnica, ...*, Lisboa, 1992, p.135.
- (14) Citação de Ernest Lacan por Michel Frizot, *Histoire de Voir. De L'Invention A L'Art Photographique (1839-1880)*, Vol. I,... Paris, 1989, p. 7.
- (15) Afirmações de Baudelaire in *Écrits Esthétiques*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1986, p.290.
- (16) Afirmações de Nadar citadas por André Jammes, in *Nadar, L'oeil et l'esprit*, Col. Photo Poche, Centre Nationale de la Photographie, Paris, 1983 p.2.
- (17) Ideias genéricas veiculadas por Rosalind Krauss in *Le Photographique – Pour une Théorie des Ecart*s, Macula, Paris, 1991.
- (18) *Before Photography, Painting and the Invention of Photography* é uma exposição que Peter Galassi comissaria em 1981 no Museum of Modern Art de New York, fonte de uma certa polémica, na época, em torno do conceito de fotografia como arte.
- (19) Citação retirada da obra de Alain Sayag e Jean-Claude Lemagny, *L'Invention d'un Art*, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1989, p.20.
- (20) Michel Foucault, "L'Archéologie du Savoir", Paris Gallimard, 1969, pp.171-172, citado por Rosalind Krauss, in *Le Photographique*, ... Macula, Paris, 1991, p.53.
- (21) Jean-Claude Lemagny in *La Matière, l'Ombre, Fiction*, Nathan, Bibliothèque Nationale de France, Paris, 1994, pag.122 .
- (22) Philippe Dubois in *O Acto Fotográfico*, Tradução portuguesa, Vega, Coleção Comunicação & Linguagens, Lisboa, 1992, p. 47.
- (23) Roland Barthes, *A Câmara Clara*, Trad. port., Ed. 70, Lisboa, 1981, pp. 19-20.
- (24) Roland Barthes "A Retórica da Imagem", in *O Óbvio e o Obtuso*, Tradução portuguesa, Edições 70, Coleção Signos, Lisboa, 1984, p. 36.
- (25) Idem, ibidem.

- (26) Terminologia definida por Roland Barthes in *A Câmara Clara*, Trad. port., Ed. 70, Lisboa, 1981.
- (27) Idem, ibidem, p.125.
- (28) Reflexão expressa por Jean-Claude Lemagny In *L'Ombre et le Temps*, ..., Nathan, 1992, p.42.
- (29) Idem, ibidem, p.62.
- (30) Diane Arbus citada por Jean-Claude Lemagny In *L'Ombre et le Temps*, p.
- (31) Roland Barthes, *A Câmara Clara*,... Lisboa, 1981, p.133.
- (32) Idem, ibidem, pp.134-135.
- (33) Henri Van der Liere, op. cit. p.110.
- (34) Cf. com Henri Van der Liere, op. cit., p.110.
- (35) Jean-Claude Lemagny, *La Matière, l'Ombre, Fiction*, Nathan, Bibliothèque Nationale de France, Paris, 1994, pag.29.
- (36) Referência por parte de Rosalind Krauss in *Le Photographique* à obra de Walter Benjamin "Pequena História da Fotografia" In *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Relógio d'Água Editores, Lisboa, 1992.
- (37) Segundo Peirce "un indice est un signe ou une représentation qui renvoie à son objet non pas tant parce qu'il a quelque similarité ou analogie avec lui ni parce qu'il est associé avec les caractères généraux que cet objet se trouve posséder, que parce qu'il est en connexion dynamique (y compris spatiale) et avec l'objet individuel d'une part et avec les sens ou la mémoire de la personne pour laquelle il sert de signe, d'autre part." Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe. Textes rassemblés*, traduits et commentés par Gérard Deledalle (Paris, Seuil, 1978), p. 158, citado por Rosalind Krauss in *Le Photographique*..., p.15).
- (38) Ideia genérica expressa por R. Krauss in *Le Photographique*, ..., Macula, Paris, 1991, pp.12-15.
- (39) Ideia base e pequena citação retirada das reflexões de R. Krauss in *Le Photographique*, e expostas na p.12.
- (40) Roland Barthes in *A Câmara Clara*, Trad. port., Ed. 70, Lisboa, 1981, pp. 17-18.
- (41) Idem, ibidem, p.18.
- (42) Idem, ibidem, pp. 38-39.

- (43) Idem, ibidem, p. 21.
- (44) Idem, ibidem, p. 22.
- (45) Idem, ibidem, pp. 22-23.
- (46) Walter Benjamin, "A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica", in *Sobre Arte*,..., Lisboa, 1992, p.77.
- (47) Walter Benjamin, op. cit. p.81.
- (48) Idem, ibidem.
- (49) Walter Benjamin, "Pequena História da Fotografia", in *Sobre Arte, Técnica, ...*, Lisboa, 1992, p.127.
- (50) Walter Benjamin, "A Obra de Arte na Era ...", Lisboa, 1992, p.89.
- (51) Walter Benjamin, op. cit. pp.106-107.
- (52) A obra da autoria de Henri Van Lier *Philosophie de la Photographie*, Les Cahiers de la Photographie, Hors série, 1983, será a nossa referência para a leitura analítica que empreendemos.
- (53) Ideias chave de Henri Van Lier aferidas, in *Philosophie de la Photographie*, pp. 135-136.
- (54) Idem, ibidem, p. 15.
- (55) Idem, ibidem.
- (56) Idem, ibidem, p. 21.
- (57) Ideias veiculadas por Henri Van Lier, in *Philosophie de la Photographie*, Primeira Parte, Capítulo II, p.22 e segs.
- (58) Idem, ibidem, p. 24.
- (59) Idem, ibidem, p. 27.
- (60) Jean-Claude Lemagny, *La Matière, l'Ombre, la Fiction*, Nathan, Bibliothèque Nationale France, Paris, 1994, pag.9.
- (61) Henri Van Lier, op. cit., p.27.
- (62) Idem, ibidem.
- (63) Idem, ibidem, p.28.
- (64) Palavras de Henri Van Lier, op. cit, Primeira Parte, Capítulo III, p.34.
- (65) Conceitos gerais de Henri Van Lier, op. cit, Primeira Parte, Capítulo IV, p.38.
- (66) Ideias gerais expressas por Henri Van Lier, op. cit, Primeira Parte, Capítulo V.
- (67) Idem, ibidem, Primeira Parte, Capítulo VI.
- (68) Citação de Henri Van Lier, op. cit, Primeira Parte, Capítulo VI, p.46.

- (69) Ideias expressas por Henri Van Lier, op. cit, p.46.
- (70) Citação de Henri Van Lier, op. cit, Primeira Parte, Capítulo VII, p.55.
- (71) Ideias expressas pelo autor supra citado, op. cit., Segunda Parte, Capítulo I, pp.69-70.
- (72) Idem, ibidem, p.74.
- (73) Idem, ibidem, Segunda Parte, Capítulo II, p. 77.
- (74) Idem, ibidem.
- (75) Afirmação de Henri Van Lier, op. cit, p. 80.
- (76) Noções genéricas manifestas pelo autor em análise, op. cit., Segunda Parte, Capítulo III.
- (77) Idem, ibidem, Segunda Parte, Capítulo IV.
- (78) Idem, ibidem, p. 88 e segs.
- (79) Citação de Henri Van Lier, op. cit., p. 90.
- (80) Problemática exposta na Terceira Parte da obra de Henri Van Lier em estudo.
- (81) Idem, ibidem, Capítulo I.
- (82) Idem, ibidem, Capítulo II.
- (83) Idem, ibidem, Capítulo III.
- (84) Citação de Henri Van Lier, op. cit., p. 132.
- (85) Ideias expressas pelo autor, op. cit., Terceira Parte, p.134.
- (86) Procederemos a uma análise do pensamento de VILÉM FLUSSER expresso, basicamente, na obra *Pour une Philosophie de la Photographie*, Circé, 1996.
- (87) Ideias expressas por Vilém Flusser, op. cit., p. 7.
- (88) Conceito genérico de *imagem* interpretado pelo autor, op. cit., p. 9 e segs.
- (89) Noção de "idolatria" definida por Flusser, op. cit., p.11.
- (90) Noção de "textolatria" definida por Flusser, op. cit., p.13.
- (91) Ideias expressas por Vilém Flusser, op. cit., p. 14.
- (92) Conceito genérico de *imagem técnica* definido pelo autor, op. cit., p. 15 e segs.
- (93) Noção de "black-box" veiculada por Flusser, op. cit., p.17.
- (94) Conceitos definidos por Flusser, op. cit., p.18.
- (95) A fotografia é entendida por Flusser como a "primeira imagem técnica", op. cit., p. 19.
- (96) Noção de "cultura de massas", op. cit. p.21.

- (97) Análise do *aparelho fotográfico* encetada por Flusser, op. cit., p.23 e segs.
- (98) Conceitos definidos por Flusser, op. cit., p.29.
- (99) Idem, ibidem, p.33.
- (100) Idem, ibidem, p. 34.
- (101) Análise do *gesto fotográfico* encetada por Flusser, op. cit., p.37 e segs.
- (102) Conceito proposto por Flusser, op. cit., p.37.
- (103) Idem, ibidem, p.43.
- (104) Análise da *fotografia* por parte de Flusser, op. cit., p.45 e segs.
- (105) Conceito proposto por Flusser, op. cit., p.46.
- (106) Idem, ibidem, p.47.
- (107) Idem, ibidem, p. 49 e segs.
- (108) Análise da *distribuição da fotografia* encetada por Flusser, op. cit., p.45 e segs.
- (109) Os canais de distribuição da fotografia, p. 57.
- (110) Análise da *recepção da fotografia* levada a cabo por Flusser, op. cit., p.63 e segs.
- (111) Análise do *universo fotográfico* levada a cabo por Flusser, op. cit., p. 71 e segs.
- (112) Flusser aponta as razões da necessidade de uma filosofia da fotografia, op. cit., p83 e segs.
- (113) É a questão da "liberdade" colocada pela filosofia da fotografia, pp. 86-89.
- (114) Citação de palavras de Jean-Claude Lemagny in *L'Ombre et le Temps, Essais sur la Photographie comme Art*, ..., Nathan, 1992, pag. 51.
- (115) Idem, ibidem, p.57.
- (116) Conferir com ideias expostas na obra de Alain Sayag e Jean-Claude Lemagny, *L'Invention d'un Art*, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1989, pp.241-245.
- (117) Ideias genéricas explanadas por Jean-Claude Lemagny in *La Matière, L'Ombre, La Fiction*, ..., Paris, 1994, p. 14 e segs.
- (118) Afirmção de Jean-Claude Lemagny in *L'Ombre et le Temps*,..., Nathan, 1992, pp. 59-60.
- (119) Afirmções de Jean-Claude Lemagny in *La Matière, l'Ombre, la Fiction*,..., Paris, 1994, pag.9.

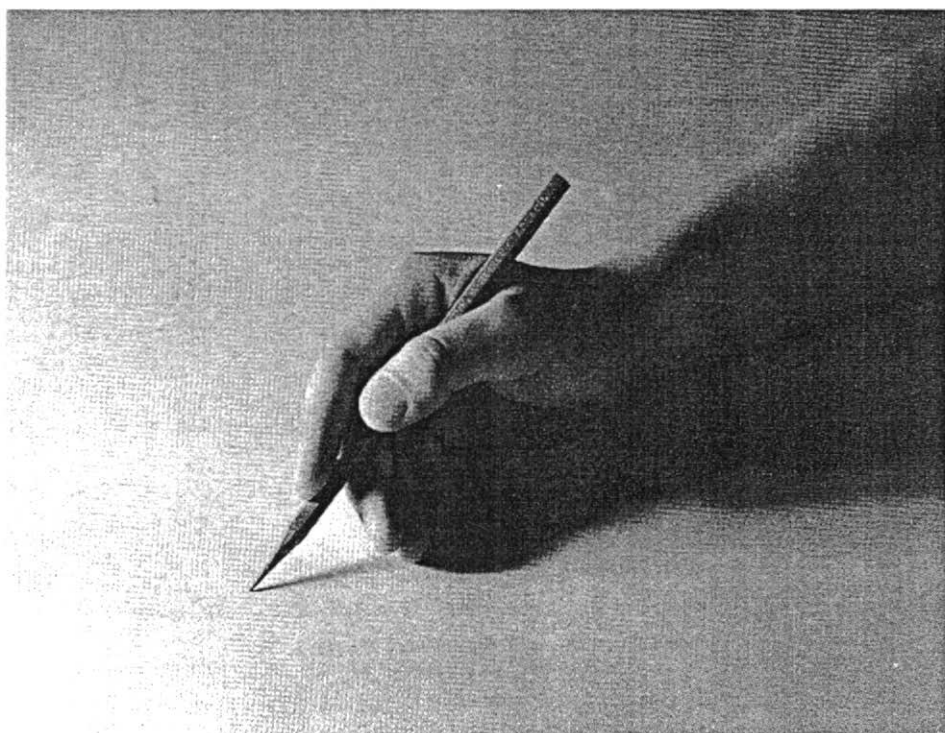
- (120) Idem, ibidem, p.121.
- (121) Palavras excerto de um texto da autoria de Jean-Claude Lemagny intitulado *Ceci n'est pas pour les alpinistes*, publicado aquando da exposição de Jean-Pierre Bonfort *Hommage aux paysans de montagne*, na Galerie de Photographie Passage Colbert, Bibliothèque Nationale de France, 17 de Março-16 de Abril, 1994.
- (122) Jean-Claude Lemagny in *L'Ombre et le Temps*, ..., Paris, 1992, pp.16-17.
- (123) Henri Van Lier, *Philosophie de la photographie*, Les Cahiers de la Photographie, Hors série, 1983.
- (124) Expressões de Ludwig Wittgenstein , "Aulas sobre Estética", In *Aulas e Conversas*, Trad. Port., Edições Cotovia, p.59.
- (125) Proposição 6.44, enunciada por Ludwig Wittgenstein, in *Tratado Lógico-Filosófico * Investigações Filosóficas*, Trad. port., Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1981, p.140.
- (126) Ludwig Wittgenstein, "Aulas sobre Estética",..., Edições Cotovia, p.46.
- (127) Ludwig Wittgenstein, In *Anotações sobre as Cores*, edição bilingue, Ed. 70, Lisboa, 1987, p.137.
- (128) Este conceito geral é expresso por Jacques Derrida, in *La Verité en Peinture*, Editions du Flammarion, Paris, 1993.
- (129) Terminologia de Henri Van Lier recorrente na obra *Philosophie de la photographie*, Les Cahiers de la Photographie, Hors série, 1983.
- (130) Palavras de Charles Baudelaire, in in *Écrits Esthétiques*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1986, p.290.
- (131) Citação retirada da obra de Petrarca *L'Ascension du Mont Ventoux*, Séquences, 1990, p.27.
- (132) Palavras de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), in "Uma exposição sobre o Sétimo Passeio" de *Les Rêveries du promeneur solitaire*, p.99.
- (133) Palavras de Ludwig Hohl in *Une ascension* Gallimard, 1980.
- (134) *Les Nouveaux Promeneurs Solitaires* é o título de uma exposição, comissariada por

Philippe Arbaizar e apresentada na Bibliothèque publique d'information do Centro Georges Pompidou, em 1990, reunindo seis fotografos franceses - Jean-Pierre Bonfort, Claude Caroly, Arnaud Glaass, Eric Dessert, Thierry Girard e Bernard Plossu - em torno do tema do passeio e da marcha.

- (135) Poema de Charles Baudelaire, in *Les Fleurs du Mal et autres poèmes*, Garnier-Flammarin, Paris, 1964, pp. 39-40.
- (136) Citação de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), op. cit., p. 100.
- (137) Henri Van Lier, op. cit.
- (138) Poema de Philippe Jaccottet in *Poésie 1946-1967*, /Gallimard, Paris, Paris, 1971, Poésie p.68.
- (139) Palavras de Jean-Claude Lemagny, *La Matière, l'Ombre, la Fiction, ...*, Paris, 1994, p. 121.
- (140) Philippe Jaccottet, op. cit., p.103.
- (141) *Gaspar Friedrich* citado por Gabrielle Dufour-Kowalska in *Gaspar David Friedrich - Aux Sources de L'Imaginaire Romantique*, L'Age D'Homme, Lausanne, 1992.
- (142) Palavras de James Agee no prefácio do seu livro elaborado em parceria com Walker Evans *Louns Maintenant les Grands Hommes*, trad. francesa, Plon, 1983, p.10.
- (143) John Berger e Jean Mohr in *Another way of telling*, Granta Books, Cambridge, 1989.
- (144) Frase de Roland Barthes in *A Câmara Clara*, ..., , Lisboa 1981, pp. 31-32.
- (145) Idem, ibidem, p.121.
- (146) Philppe Jaccottet, op. cit., p.96.
- (147) Afirmação de Jean-Claude Lemagny in *La Matière, l'Ombre, Fiction, ...*, Paris, 1994, pag.123.
- (148) Frase usada por W. Benjamin referindo-se aos retratos de David Octavius Hill, "Pequena História da Fotografia", ... , Lisboa,1992, pp. 117-118.
- (149) Henri Van Lier, op. cit., p. 83.
- (150) Palavras de Benjamin quando se refere a alguns registos fotográficos de Atget, "A Obra de Arte na Era ...", Lisboa, 1992, p. 88.

- (151) W. Benjamin, "Pequena História da fotografia", ..., Lisboa 1992, p. 128.
- (152) Jean-Claude Lemagny, *L'Ombre et le Temps*, ... , Nathan, 1992, pag. 167-170.
- (153) Palavras de um camponês citadas por Berger e Mohr in *Another Way of Telling*, p. 62.
- (154) Idem, ibidem, p. 37.
- (155) Jean-Claude Lemagny, *L'Ombre et le Temps*, ... , Nathan, 1992, pag. 167-170.
- (156) Henri Van Lier, op. cit., p.131.
- (157) Cf. com a nota 13 de Alain Sayag e Jean-Claude Lemagny in *L'Invention d'un Art*, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1989, p.40.
- (158) Henri Van Lier, op. cit., p.117.
- (159) Philippe Jaccottet, in *Cahier de Verdure*, Gal limard, 1990, p.43.
- (160) Algumas opiniões de Cézanne citadas por Rachel Barnes in *Cézanne - Os Artistas Falam de Si Próprios*, Dinalivro, Lisboa, 1993.
- (161) Afirmações de Nadar citadas por Andre Jammes, in *Nadar* Col. Photo Poche, Centre Nationale de la Photographie, Paris, 1983, "Introdução".
- (162) Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), op. cit., pp.99-100.
- (163) Referência ao título da obra de Henri Cartier-Bresson, *L'imaginaire d'après nature*, Fata Morgana, 1996.
- (164) Transcrição de anotações manuscritas por Henri Cartier-Bresson, *L'imaginaire d'après nature*, Fata Morgana, 1996, p.15.
- (165) Referimo-nos à obra, já citada, de John Berger e Jean Mohr, *Another way of telling*, Granta Books, Cambridge, 1989.
- (166) Obra de James Agee e Walker Evans elaborada em parceria, já por nós referenciada e, originalmente, intitulada *Let's now Praise Famous Men*, datada de 1941: recorreremos à tradução francesa *Louns Maintenant les Grands Hommes* - Alabama: Trois familles de métayers en 1936, Plon, 1983, para leitura e análise deste trabalho.
- (167) Fragmentos do Prefácio de James Agee à obra *Louns Maintenant les Grands Hommes*,..., Plon, 1983, pp.9-10.

- (168) Palavras da autoria de Walker Evans retiradas do posfácio ao livro *Loups Maintenant les Grands Hommes*,..., Plon, 1983, p.445.
- (169) Poema de Charles Baudelaire, intitulado *La Musique*, in *Les Fleurs du Mal et autres poèmes*, Garnier-Flammarin, Paris, 1964, p. 91.
- (170) Noção geral veiculada por Lemagny in *La Matière, l'Ombre, Fiction*, ..., Paris, 1994, pag.17.
- (171) Análise das "condutas fotográficas" por Henri Van Lier, op. cit. p. 93 e segs.
- (172) Cf. com ideias expressas por Lemagny in *La Matière, l'Ombre, Fiction*, ..., Paris, 1994, pp. 41-43.
- (173) Conceitos expressos por Alain Sayag e Jean-Claude Lemagny in *L'Invention d'un Art*, ..., 1989,. pp.244/245.
- (174) Conclusão de Vilém Flusser à obra *Pour une Philosophie de la Photographie*, Circé, 1996, p.89.



Herbert Bayer
Autoportrait, 1937

BIBLIOGRAFIA

ADAMS, Ansel,

The Camera, The Ansel Adams Photography
Series / Book 1

The Negative, The Ansel Adams Photography
Series / Book 2

The Print, The Ansel Adams Photography
Series / Book 3 Ed. Little, Brown and
Company, U.S.A., 1995.

AGEE, James.EVANS, WALKER, *Louons maintenant les
grands hommes*, trad. francesa, Plon, 1983.

ARENDT, Hannah, *Homens em Tempos Sombrios*,
Relógio D'Água, Lisboa, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo, *Arte e Crítica da Arte*, Trad.
Port., Editorial Estampa, Lisboa, 1988.

AUMONT, JACQUES, *L'Image*, Nathan, Paris, 1990.

BABO, Matia Augusta, *A escrita do livro*, Vega,
Lisboa, 1993.

BARNES, Rachel, *Cézanne – Os Artistas Falam de Si Próprios*, Dinalivro, Lisboa, 1993.

BARTHES, Roland,

A Câmara Clara, Tradução portuguesa, Edições 70, Coleção Arte & Comunicação, Lisboa, 1981.

“A Mensagem Fotográfica”, in *O Óbvio e o Obtuso*, Tradução portuguesa, Edições 70, Coleção Signos, Lisboa, 1984.

“A Retórica da Imagem”, in *O Óbvio e o Obtuso*, Tradução portuguesa, Edições 70, Coleção Signos, Lisboa, 1984.

O Prazer do Texto, Tradução portuguesa, Edições 70, Coleção Signos, Lisboa, 1988.

BAUDELAIRE, Charles,

Écrits Esthétiques, Union Générale d'Éditions, Paris, 1986.

Les Fleurs du Mal et autres poèmes, Garnier-Flammarin, Paris, 1964.

BAURET, Gabriel, *Approches de la photographie*, Éditions Nathan, Paris, 1992.

BAYER, Raymon, *História da Estética*, Trad. Port., Editorial Estampa, Lisboa, 1979.

BENJAMIM, Walter,

“A Obra de Arte na era da sua Reprodutibilidade Técnica” e “Pequena História da Fotografia”, in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Relógio D'Água, Lisboa, 1992.

BERGER, John . MOHR, Jean, *Another way of telling*, Granta Books, Cambridge, 1989.

BERGER, John,

Et nos visages, mon coeur, fugaces comme des photos, tradução francesa, Éditions du Champ Vallon, 1991.

Joue-Moi Quelque Chose, tradução francesa, Points / Éditions du Champ Vallon / Curandera, 1990.

Modos de Ver, Trad. Portuguesa, Edições 70, Lisboa, 1982.

CARRILHO, Manuel Maria, *Dicionário do Pensamento Contemporâneo*, Publicações D. Quixote, Lisboa, 1991.

CARTIER-BRESSON, Henri, *L'imaginaire d'après nature*, Fata Morgana, 1996.

CONTI, Flavio, *Como Reconhecer a Arte do Renascimento*, Edições 70, Lisboa, 1984.

DANTO, Arthur C. *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1981.

DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image - Une histoire du regard en Occident*, Gallimard, Paris, 1992.

DELEUZE, Gilles,

L'Image Mouvement - Cinéma 1, Les Éditions du Minuit, Paris, 1983.

L'Image Temps - Cinéma 2, Les Éditions du Minuit, Paris, 1985.

Logique du Sens, Les Éditions du Minuit, Paris, 1989.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Felix, *Mille Plateaux*, Les Éditions du Minuit, Paris, 1980.

DERRIDA, Jacques,

Glas, Galilée, 1995.

La dissémination, Points. Essais, Éditions du Seuil, 1993.

La vérité en peinture, Flammarion, Paris, 1993.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant L'Image*, Les Éditions du Minuit, Paris, 1990.

DORFLES, Gillo, *o devir das artes*, Arcádia, 1979.

DUBOIS, Philippe, *O Acto Fotográfico*, Tradução portuguesa, Vega, Coleção Comunicação & Linguagens, Lisboa, 1992.

DÜCHTING, Hajo, *Cézanne - 1939-1906 - Da Natureza à Arte*, tradução portuguesa, Taschen, 1993.

DUFOUR-KOWALSKA, Gabrielle, *Gaspar David Friedrich - Aux Sources de L'Imaginaire Romantique*, L'Age D'Homme, Lausanne, 1992.

DURAND, Régis,

Le Regard pensif - Lieux et objets de la photographie, Mobile/Matière, La Différence, Paris, 1990.

La Part de l'ombre - Essais sur l'expérience photographique, Mobile/Matière, La Différence, Paris, 1990.

Le Temps de l'image - Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques, Mobile / Matière, La Différence, Paris, 1995.

Habiter l'image - essais sur la photographie, 1990-1994, Marval, 1994.

ELUARD, Paul, *Poésies 1913-1926*, Poésie / Gallimard, Paris, 1971.

ESCOBAS, Eliane, *Imago Mundi - Topologie de l'art*, Éditions Galilée, Paris, 1986.

FLUSSER, Vilém, *Pour une Philosophie de la Photographie*, Circé, 1996.

FOCH, Élisabeth, *Montagne des Photographes*, Bordas, Contrejour

FOUCAULT, Michel, *O que é um autor?*, Tradução portuguesa, Vega, Lisboa, 1992.

FRADE, PEDRO MIGUEL, *Figuras do Espanto - A Fotografia Antes da Sua Cultura*, Coleção Argumentos, Edições Asa, Porto, 1992.

FRIZOT, Michel, *Histoire de Voir*, 3 volumes, Col. Photo Poche, Centre Nationale de la Photographie, Paris, 1989.

FRIZOT, Michel. DUCROS, Françoise, *Du bon usage de la photographie - Une Antologie de Textes*, Col. Photo Poche, Centre Nationale de la Photographie, Paris, 1987.

GARGANI, Aldo G., *Wittgenstein*, Trad. port., Edições 70, Lisboa, s/ data.

GAUTRAND, Jean-Claude, *Le temps des pionniers - A travers les collections de la Société de Photographie*, Col. Photo Poche, Centre Nationale de la Photographie, Paris, 1987.

GOODMAN, Nelson,

Langages de l'Art, Tradução francesa,
Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1990.

Modos de Fazer Mundos, Edições Asa,
Coleção Argumentos, Porto, 1995.

GROUPE U, *Traité du Signe Visuel, Pour une
rhétorique de l'image*, Éditions du Seuil, Paris, 1992.

HABERMAS, JÜRGEN, *o Discurso Filosófico da
Modernidade*, Publicações D. Quixote, Lisboa, 1990.

HALLER, Rudolf, *Wittgenstein e a Filosofia Austríaca:
Questões*, Trad. Brasileira, Editora da Universidade
de S.Paulo, S.Paulo, 1990.

HELDER, HERBERTO, *Photomaton & Vox*, Assírio e
Alvim, Lisboa, 1979.

JACCOTTET, Philippe,

Autres journées, Fata Morgana, 1987.

Cahier de Verdure, Gallimard, 1990.

La Semaïson – carnets 1954-1979, Gallimard,
1984.

Paysages avec figures absentes, Gallimard,
1976.

Poésie 1946-1967, Poésie /Gallimard, Paris,
Paris, 1971.

JAMMES, André, *Nadar*, Col. Photo Poche, Centre
Nationale de la Photographie, Paris, 1983.

JAY, Paul. FRIZOT, Michel, *Nicéphore Niépce – Lettres
et documents choisis par Paul Jay*, Col. Photo Poche,
Centre Nationale de la Photographie, Paris, 1983.

JOLY, Martine, *L'Image et Les Signes*, Nathan, Paris, 1994.

JÚDICE, Nuno, *Meditação sobre Ruínas*, Quetzal Editores, Lisboa, 1994.

KRAUSS, ROSALIND, *Le Photographique - Pour une Théorie des Ecarts*, Macula, Paris, 1991.

LEMAGNY, Jean-Claude,

L'Ombre et le Temps, Essais sur la Photographie comme Art, Nathan, 1992.

La Matière, l'Ombre, la Fiction, Nathan, Bibliothèque Nationale de France, Paris, 1994.

LEMAGNY, Jean-Claude. ROUILLÉ, André, *Histoire de la Photographie*, Bordas, 1986.

LIER, Henri Van,

Histoire Photographique de la Photographie, Les Cahiers de la Photographie, Hors série, 1992.

Philosophie de la Photographie, Les Cahiers de la Photographie, Hors série, 1983.

MALDINEY, Henri, *Regard Parole Espace*, Éditions L'Age d'Homme, Lausanne, 1994.

MALRAUX, André, *As Vozes do Silêncio*, 2 volumes, Livros do Brasil, Lisboa, s/ data.

MERLEAU-PONTY, Maurice,

L'Oeil et l'Esprit, Folio / Gallimard, Paris, 1994.

La prose du monde, tel/ Gallimard, Paris, 1992.

MERQUIOR, José Guilherme, *Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1969.

MORA, Gilles, *Walker Evans Col. Photo Poche*, Centre Nationale de la Photographie, Paris, 1990.

MORIN, Edgar, *O Cinema ou o Homem Imaginário*, Moraes editores, Lisboa, 1980.

MUMFORD, Lewis, *Arte e Técnica*, Edições 70, Lisboa 1986

NADAR, *Quand J'Étais Photographe*, L'École des Lettres, Seuil, Paris, 1994.

NAUBERT-RISER, Constance, *Cézanne*, Editorial Estampa / Círculo de Leitores, Lisboa, 1993.

NEWALL, Beaumont, *The history of photography*, The Museum of Modern Art, New York, 1988.

OREY, Carmo d', "Os Sistemas Simbólicos da Arte", in *Análise*, N° 8, Edições Salamandra, Lisboa 1987.

PEREC, Georges,

La Disparition, L'Imaginaire/ Gallimard, 1994.

Un Cabinet D'Amateur, Éditions Balland, 1988.

PLATÃO, Górgias, Tradução portuguesa, Edições 70, Lisboa, 1992.

QUENEAU, Raymond, *Exercices de style*, folio / Gallimard, 1993.

RABB, Jane M., *Literature & Photography - Interactions 1840-1990*, University of New Mexico Press, 1995.

REEVES, Hubert. Mohror, *L'Espace prend la forme de mon regard*, Myriam Solal, Paris, 1995.

REYNAUD, Françoise, *Eugène Atget – Un choix de photographies extraites de la collection du Musée Carnavalet*, Col. Photo Poche, Centre Nationale de la Photographie, Paris, 1984.

RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, 3 vol., Points. Essais, Éditions du Seuil, 1983.

ROEGIERS, Patrick, *Façons de Voir*, Le Castor Astral, 1992.

ROSEMBLUM, Robert. ASVARIHCH, Boris I., *The Romantic Vision of Gaspar David Friedrich – paintings and drawings from the U.S.S.R.*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1991.

SARTRE, Jean-Paul,

Baudelaire, folio essais / Gallimard, 1975.

L'Imaginaire, folio essais / Gallimard, 1986.

Les mots, folio / Gallimard, 1964.

SAYAG, Alain, *De la Photographie comme une des Beaux-Arts*, Col. Photo Poche, Centre Nationale de la Photographie, Paris, 1989.

SAYAG, Alain. LEMAGNY, Jean-Claude, *L'Invention d'un Art*, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1989.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'Image précaire*, Éditions du Seuil, 1987.

SCHOLES, Robert, *Protocolos de Leitura*, Tradução portuguesa, Edições 70, Lisboa, 1991.

SONTAG, Susan, *Ensaio sobre Fotografia*, Trad. Port., Publicações D. Quixote, Lisboa, 1986.

VAN GOGH, Vincent, *Lettres à Théo*, L'Imaginaire / Gallimard, 1994.

VÁRIOS AUTORES, *Du Bon Usage de la Photographie – Une Antologie de Textes*, Col. Photo Poche, Centre Nationale de la Photographie, Paris, 1987.

VÁRIOS AUTORES, *L'oeuvre photographique – Colloque de la Sorbonne*, Les Cahiers de la Photographie, N.º 15, Direction des Affaires Culturelles de la Ville de Paris, 1985.

VÁRIOS AUTORES, *Leituras de Roland Barthes*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1982.

VÁRIOS AUTORES, *Une aventure contemporaine, la photographie, 1955-1995. Regards sur la création photographique contemporaine. Points de vue et réflexions*, Maison Européenne de la Photographie / Éditions Paris Audiovisuel, 1996

VÁRIOS AUTORES,

Pour la Photographie - Actes du 1er. Colloque international pour la Photographie, 23-24-30-31 janvier 1982, Direcção de Ciro Bruni, GERMS, 1983.

Pour la Photographie – de la fiction Actes du 2e. Colloque international pour la Photographie, 19-20-21-22 septembre, 1984, Université Paris VIII – Université de Venise, Istituto Universitario di Architettura di Venezia, Direcção de Ciro Bruni, GERMS, 1987.

Pour la Photographie – la vision non photographique, Colloque CIP College International de Philosophie, Direcção de Ciro Bruni, GERMS, 1990.

WITTGENSTEIN, Ludwig,

Anotações Sobre as Cores, Edição bilingue,
Edições 70, Lisboa, 1987.

Aulas e Conversas, Trad. port., Edições
Cotovia, Lisboa, 1991.

*Tratado Lógico-Filosófico * Investigações
Filosóficas*, Trad. port., Fundação Calouste
Gulbenkian, Lisboa, 1981.

YOURCENAR, Marguerite,

Le Temps ce grand sculpteur, folio essais /
Gallimard, 1983.

*Les yeux ouverts - Entretiens avec Matthieu
Galey*, Éditions du Centurion, 1980.

ZERNER, Henri. BÖRSCH-SUPAN, Helmut, *Tout
l'oeuvre peint de Gaspar David Friedrich*, Flammarion,
Paris, 1976.





William Henry Fox Talbot (1800-1877)
Scène dans une bibliothèque,
The Pencil of Nature, 1844